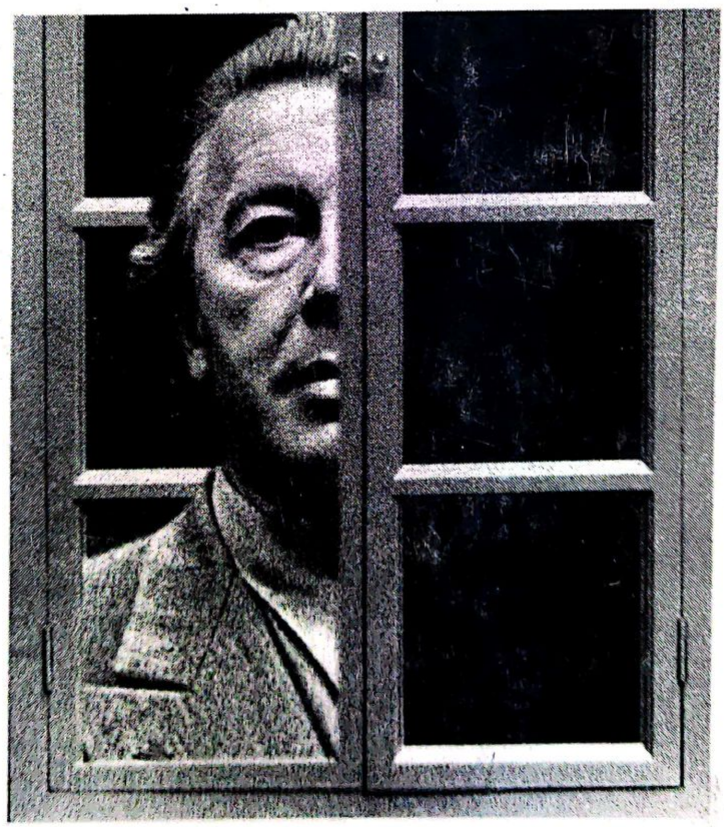
II
64658

COLECȚIA SYRRACUZA

Georges Sebbag

Suprarealismul

„E acolo un om tăiat în două de fereastră“



CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Georges Sebbag

Suprarealismul

„E acolo e un om tăiat în două de fereastră“

Traducere de Marius Ghica

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

720.026

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1999

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

INTRODUCERE 7

1. Practici ale unei asocieri libere 27

1. Revista suprarealistă, de la *Littérature* la *L'Archibras* 27
2. Manifestele suprarealiste 30
3. Experimente, jocuri, anchete 32
4. Suprarealismul cotidian: cafeneaua 38
5. Afirmarea unei identități 41

2. Scriitura automată: singulară și plurală 45

1. Mesajul automat 45
2. *Câmpurile magnetice* 50
3. *Tezaurul iezuiților* 57
4. *Ralentir travaux* 60
5. Texte suprarealiste și relatări de vise 63

3. Aurul timpului și obiectele suprarealiste 67

1. Derivă urbană și încântare 67
2. Hazardul obiectiv și duratele automate 72
3. Geneza obiectului suprarealist 77
4. Subiectivitatea obiectelor, însuflețirea duratelor 81

Scanned with OKEN Scanner

4. Eșecul unei joncțiuni: poezie și revoluție 85
1. Revoluționari fără revoluție 85
2. O telegramă curioasă 89
3. Mișcare suprarealistă și partid comunist 91
Eșecul apariției publicației *„La Guerre Civile"* 94
Dezertarea lui Louis Aragon și Georges Sadoul 98
Condamnarea procesului de la Moscova 103

5. Dinamica unui grup: excluderi și adeziuni 107
1. Philippe Soupault și Antonin Artaud 109
2. Reglări de conturi în „Second Manifeste" 111
3. Cazul Dali 114
4. Ștafeta generațiilor și suprarealismul internațional 117

6. Etica suprarealistă 119
1. Libertate și licență, responsabilitatea poetului 120
2. Revolverul și ghilotina 123
3. Iubire electivă, idealizare a femeii 126
4. Două enigme: muzică și cinema 129
5. Umorul negru 131

ÎNCHEIERE 136

CRONOLOGIE SUPRAREALISTĂ 140

BIBLIOGRAFIE SUPRAREALISTĂ 151

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Suprarealismul este deopotrivă o realitate, o idee, un spațiu al imaginarului. O realitate istorică: aventura unei mișcări poetice și artistice. Un concept filosofic: rezolvarea antinomiilor rațiunii. O imaginație în act: vraja orașului și dereglarea ceasurilor. Sinteză istorică de mare stil, conjuncție a scriiturii și inconștientului, a revoltei și iubirii, a cotidianului și utopiei, suprarealismul se prezintă ca un tot, un obiect plin de promisiuni, care intrigă și pe care a-l fragmenta ar fi o dovadă de rea-voință.

Metoda istorică prin care se juxtapun cronologia evenimentelor, cuantificarea structurilor, analiza mentalităților are puține șanse de a realiza o sinteză; în speță, ea nu poate spera să trateze un fenomen istoric total precum suprarealismul. Dar, mai ales, istoricul obiectiv, neprevenit, neutru riscă să fie descumpănit atunci când, angajat în cercetările sale, i se va părea că aude o voce poruncitoare spunându-i: „Intră" sau „Nu intra!". Își va reaminti atunci că suprarealiștii se amuzau cu un joc imaginar care consta în a deschide ușa unei fantome prietene și a o închide în fața alteia, intruse. Firește, istoricul se teme mai mult de curenții de aer decât de stafii, însă el știe că materia pe care o

Scanned with OKEN Scanner

Max Ernst, *La întâlnirea prietenilor,* 1931.
(New York, Modern Art Museum.) Edimedia.
© SPADEM, 1994: Max Ernst.

Scanned with OKEN Scanner

manipulează nu este niciodată inertă. Studierea suprarealismului nu presupune în prealabil nici indiferența, nici simpatia, nici aversiunea. Parcursul însuși al suprarealismului comportă în sine bucurie sau suferință.

Ca istoric și critic, vom încerca să explicăm procedeele și normele care indică ferm Nordul suprarealist. În loc să ne înnămolim în mlaștina faptelor și să ne pierdem în hățișul textelor, vom desprinde mai degrabă, pe cât posibil, sensul și sensibilul, semnificativul și simbolicul. Suprarealismul aparținând trecutului, busola noastră va fi dotată cu două ace, unul indicând Nordul suprarealist, iar celălalt arătând spre Nordul actual. Astfel, *La Révolution surréaliste*, „revista cea mai scandaloasă din lume", conform unui anunț publicitar din martie 1926, poate să nu fie considerată scandaloasă după criteriile noastre actuale și să ne reveleze totuși ideea suprarealistă de scandal, care și ea se deosebea de zarva și provocarea dadaiste. Privim trecutul pornind de la prezent și îl luminăm pe acesta comparându-l cu cel dintâi. Mai mult, dacă am schița o genealogie a sensibilității și imaginarului acestui sfârșit de secol, am fi în mod fatal conduși spre numeroase izvoare suprarealiste.

Definiția din 1924

În *Manifeste du surréalisme*, apărut în octombrie 1924, André Breton, explicând pentru prima oară ideea suprarealistă și enumerându-i pe suprarealiștii în viață precum și pe antecesorii lor, își îngăduie luxul de a defini „o dată pentru totdeauna" cuvântul „suprarealism". Lansează în public cuvântul, îi prevede succesul și îl impune, cu autoritate, în dicționarele de limbă franceză sau de filosofie. Dacă, pe de o parte, acest act îndrăzneț pune capăt unei dispute privind originea și paternitatea cuvântului, izbucnită cu puțin timp înainte, el are darul de a scoate în

Scanned with OKEN Scanner

evidență mai mult dreptul poeților de a decide asupra limbajului precum și prioritatea lor în fața Academiilor. Nu vom fi așadar surprinși că André Breton și Paul Éluard alcătuiesc un *Dictionnaire abrégé du surréalisme* slujind drept catalog al Expoziției internaționale a suprarealismului din ianuarie-februarie 1938. Dar să recitim definiția canonică din 1924:

> SUPRAREALISM, s.m. Automatism psihic pur prin care se urmărește exprimarea, fie verbal, fie în scris, fie în orice alt fel, a funcționării reale a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.
>
> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio, 1985, p. 36.

O asemenea definiție nu este ușor de înțeles, căci ea îmbină psihiatria cu filosofia. Expresia „automatism psihic" ține de psihiatrie, chiar dacă ea este moștenitoarea scientismului, materialismului și mecanicismului, respectiv a veacurilor al XIX-lea, al XVIII-lea și al XVII-lea. Cât despre termenii „pur", „gândire" sau „rațiune", ei aparțin filosofiei. Totuși, este limpede că Breton nu admite legislația rațiunii sau cenzura morală. Opunându-se rationalismului, el face apel la vis, la copilărie, la imaginație, la nebunie. Dar de ce folosește o terminologie savantă pentru a desemna „gura întunericului" a lui Hugo sau „revărsarea visului în viața reală" a lui Nerval? Nedorind ca grupul său să fie asimilat încă unui cenaclu literar sau artistic, căpetenia suprarealiștilor afișează principiile unei teorii fondatoare sau chiar pe cele ale unei noi filosofii.

Când Pierre Janet numește „automatism psihologic" o activitate lăuntrică și deterministă, când Freud botează „inconștient" unul dintre sistemele „aparatului psihic", ei se

situează într-un cadru psihologic și științific. În schimb, „automatismul psihic pur" este redescoperirea experimentală și subiectivă a unui eveniment originar. Într-o seară, înainte de a adormi, fără îndoială în ianuarie 1919, Breton a auzit „vocea suprarealistă"; a perceput o frază stăruitoare „care bătea în geam". Și de atunci a putut practica, împreună cu Philippe Soupault și cu alții, scriitura automată. Există așadar un *înainte* și un *după* ale acelei seri faimoase a anului 1919. Înainte de 1919, automatismul psihic se manifesta la poeți sau artiști într-un mod relativ și nu absolut, impur și nu pur, parțial și nu integral: Baudelaire era suprarealist exclusiv în morală, Mallarmé doar în mărturisire. În 1924, Breton a putut întocmi lista celor nouăsprezece suprarealiști care „au dat dovadă de suprarealism absolut". Cuvântul „pur" este suficient pentru a trasa o linie de demarcație între suprarealiștii în viață și precursorii lor.

În definirea propriu-zis filosofică a suprarealismului, Breton precizează că automatismul psihic pur vizează ruinarea „celorlalte mecanisme psihice". Deducem de aici că automatismul în discuție nu este un mecanism ca oricare altul, că el nu se reduce nici la un simplu mecanism natural sau artificial, nici la autoreglarea unei ființe vii, nici la „automatul spiritual" al lui Leibniz, nici, în sfârșit, la „mașinile gânditoare" de astăzi. Neputând să-l confundăm cu un model mecanic, biologic sau natural, îl vom socoti mai degrabă un mecanism neregulat, o spontaneitate pe cale de a se naște și, de ce nu, o durată magnetizată, un hazard psihic care desfide legile naturii, conformismele sociale, obișnuințele de gândire.

De ce oare animatorii revistei *Littérature*, Aragon, Breton și Soupault, s-au raliat treptat cuvântului „suprarealism"? Firește, nu pentru a saluta *Les Mamelles de Tirésias*, „drama suprarealistă" a lui Guillaume Apollinaire. După Breton, ei și-ar fi putut însuși foarte bine termenul „supernaturalism", atât de fericit folosit de Nerval în dedicația din

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

situează într-un cadru psihologic și științific. În schimb, „automatismul psihic pur" este redescoperirea experimentală și subiectivă a unui eveniment originar. Într-o seară, înainte de a adormi, fără îndoială în ianuarie 1919, Breton a auzit „vocea suprarealistă"; a perceput o frază stăruitoare „care bătea în geam". Și de atunci a putut practica, împreună cu Philippe Soupault și cu alții, scriitura automată. Există așadar un *înainte* și un *după* ale acelei seri faimoase a anului 1919. Înainte de 1919, automatismul psihic se manifesta la poeți sau artiști într-un mod relativ și nu absolut, impur și nu pur, parțial și nu integral: Baudelaire era suprarealist exclusiv în morală, Mallarmé doar în mărturisire. În 1924, Breton a putut întocmi lista celor nouăsprezece suprarealiști care „au dat dovadă de suprarealism absolut". Cuvântul „pur" este suficient pentru a trasa o linie de demarcație între suprarealiștii în viață și precursorii lor.

În definirea propriu-zis filosofică a suprarealismului, Breton precizează că automatismul psihic pur vizează ruinarea „celorlalte mecanisme psihice". Deducem de aici că automatismul în discuție nu este un mecanism ca oricare altul, că el nu se reduce nici la un simplu mecanism natural sau artificial, nici la autoreglarea unei ființe vii, nici la „automatul spiritual" al lui Leibniz, nici, în sfârșit, la „mașinile gânditoare" de astăzi. Neputând să-l confundăm cu un model mecanic, biologic sau natural, îl vom socoti mai degrabă un mecanism neregulat, o spontaneitate pe cale de a se naște și, de ce nu, o durată magnetizată, un hazard psihic care desfide legile naturii, conformismele sociale, obișnuințele de gândire.

De ce oare animatorii revistei *Littérature*, Aragon, Breton și Soupault, s-au raliat treptat cuvântului „suprarealism"? Firește, nu pentru a saluta *Les Mamelles de Tirésias*, „drama suprarealistă" a lui Guillaume Apollinaire. După Breton, ei și-ar fi putut însuși foarte bine termenul „supernaturalism", atât de fericit folosit de Nerval în dedicația din

Filles du feu. I-a oprit, pesemne, conotația religioasă sau spiritualistă, evidentă în echivalentul „supranaturalism". Voința lor de a afișa un concept teoretic, doctrinal a sfârșit prin a pleda în favoarea cuvântului suprarealism. Totuși, ei nu au putut evita un anume echivoc filosofic. Căci, dacă suprarealismul își propune să exprime „funcționarea reală a gândirii", el se manifestă atunci ca idealist în planul cunoașterii și realist în planul ființei. Conceptul coincide cu „ideorealismul" poetului simbolist Saint-Pol-Roux, ceea ce nu i-a scăpat autorului *Manifestului,* care a ținut să-l citeze într-o notă.

Două scrieri legendare

Suprarealiștii, care au dobândit repede conștiința că intrau în istorie, nu au ezitat să-și scrie de îndată propria lor istorie, mai cu seamă că în ochii lor ea se confunda cu însăși modernitatea. În felul lor, ei au anticipat practicile jurnalistice sau mediatice actuale care tind să convoace prezentul, să plăsmuiască evenimentul, mergând până la a-i lua istoricului de mâine pâinea de la gură. Numeroase texte apărute în reviste revendică inserția lor în *aici și acum:* „Locuiesc de două luni în Place Blanche...", „La începutul lui 1922...", „Suntem în 1925...", „În clipa de față, 1928..." etc. Sau, alteori, situându-se într-o durată mult mai lungă, ultimul număr din *La Révolution surréaliste,* din 15 decembrie 1929, ține să semnaleze această glumeață comemorare: „MILLÉNAIRE DU SURRÉALISME (929: Mort de Charles le Simple)" – MILENIUL SUPRAREALISMULUI (929: Moartea lui Carol cel Simplu).

Louis Aragon a fixat primele jaloane ale istoriei mișcării în *Projet d'histoire littéraire contemporaine* acoperind perioada 1913-1922, ca și în *Introduction à 1930.* André

Scanned with OKEN Scanner

Breton l-a urmat prin conferința sa din 1 iunie 1934 intitulată *Qu'est-ce que le surréalisme?* și mai ales în cursul acelor *Entretiens* radiofonice din 1952. Neaparținând mișcării, Guy Mangeot și Maurice Nadeau au propus pe rând câte o *Istorie a suprarealismului*, apărute, una în 1934, cealaltă în 1945. Or, de la publicarea lor, *Convorbirile* lui Breton și *Istoria suprarealismului* a lui Nadeau s-au impus ca referințe aproape de nedepășit. Cele două lucrări, ele însele devenite legendare, au consemnat marea epopee a suprarealiștilor, dar au și contribuit, fără să vrea, la fixarea suprarealismului într-o imagine încremenită.

Cartea lui Maurice Nadeau nu este lipsită de slăbiciuni. Pe de o parte, el reia liniile directoare din *Qu'est-ce que le surréalisme?*. Astfel, când Breton, în 1934, într-o perspectivă hegeliană, așază în succesiunea *„epocii eroice* a suprarealismului", „care se întinde de la 1919 la 1923", sau a „epocii pur *intuitive* a suprarealismului (1919-1925)", o a doua epocă mai conștientă de sine, mai puțin idealistă, mai reflexivă, pe scurt, „o epocă *rațională*" (octombrie 1925-1934), Maurice Nadeau, zece ani mai târziu, îl urmează pas cu pas și construiește planul lucrării sale cu ajutorul unor noțiuni preluate necritic: „Perioada eroică 1923-1925", „Perioada rațională 1925-1930", „Autonomia suprarealismului 1930-1939". Pe de altă parte, istoricul din 1945 afișează o atitudine militantă, apropiată celei pe care o avea Pierre Naville, la vremea sa, printre suprarealiști. Concluzia lui Nadeau este următoarea: „deși suprarealismul provoacă, fără voia lui, o magnifică explozie artistică, el duce deopotrivă într-o fundătură ideologică". Astăzi, însă, noi, cei care respingem comunismul sau recuzăm serviciile ideologiilor stângiste și revoluționare, întoarcem hotărât spatele pozițiilor lui Nadeau. Noi nu căutăm un viitor luminos, ci mai degrabă partiturile necunoscute pe care geniul liber al suprarealiștilor ne-ar putea ajuta să le descifrăm.

Scanned with OKEN Scanner

Pe întregul parcurs al *Convorbirilor*, Breton a subliniat rolul constant, palpitant, sfârșietor al întâlnirii și prieteniei în experiența suprarealistă. Totodată, a putut fixa cu precizie trăsăturile unor „trecători considerabili" sau camarazi de aventură precum Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Jacques Vaché, Philippe Soupault, Louis Aragon, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Paul Éluard, Marcel Duchamp, Benjamin Péret, Francis Picabia, Robert Desnos, René Crevel, Max Ernst, Antonin Artaud, Salvador Dali, Lev Trotki. Iată cum îi apărea Antonin Artaud în 1925:

> Poate că el intrase într-un conflict mai profund cu viața decât noi toți. Foarte frumos, cum era pe atunci, purta cu el în mers un peisaj de roman negru, străpuns de fulgere. Era stăpânit de un fel de furie care nu cruța, ca să spun așa, nici una dintre instituțiile omenești, dar care putea, uneori, să sfârșească într-un hohot de râs în care se revărsa întreaga sfidare a tinereții.
>
> A. Breton, *Entretiens avec André Parinaud*, Gallimard, col. Idées, 1973, p. 112.

În 1952, rememorând deceniile trecute, autorul *Convorbirilor* pare împăcat: suprarealismul nu s-a pierdut cu arme și bagaje în lupte intestine și nici nu s-a înecat într-un pahar cu apă; a reușit să treacă vadul. André Breton, supraviețuitor al primei generații de suprarealiști, înarmat cu un felinar cu geamuri opace, fidel devizei „poezia, iubirea, libertatea", îi așteaptă neclintit pe noii sosiți, dar și pe noii dezertori. Altfel spus, în lunga sa desăvârșire istorică, lungă dar neîncheiată, poetul nu putea dezvălui auditorilor sau cititorilor toate „secretele artei magice suprarealiste".

Scanned with OKEN Scanner

Receptarea suprarealismului

Revistele, manifestele, cărțile, expozițiile suprarealiste dintre cele două războaie au fost adesea primite cu spaimă. Nonconformismul lor era șocant chiar și pentru cei binevoitori. O prăpastie adâncă îi despărțea pe reprezentanții unui anume bun gust, omniprezenți în presă, saloane sau universitate, de tinerii rebeli suprarealiști, hotărâți să zdruncine din temelii înțelegerea umană. De fapt, Aragon, Breton, Soupault, Desnos, Péret, Éluard, Man Ray, Leiris, Ernst, Masson, Sadoul, Magritte, Buñuel nu încercau să flateze marele public anonim și nici nu căutau sprijinul unui cerc de simpatizanți sau al unui fișier de abonați. Doreau să întâlnească individualități pe măsura lor, chiar dacă pentru aceasta era nevoie să electrizeze societatea. Au atras, cel puțin pentru un timp, oameni rezervați precum Jean Paulhan sau Georges Bataille. Nu întâmplător stârneau pasiuni și recrutau atâtea talente.

Din 1945 până în 1969, anul dispersării grupului, suprarealismul nu a suscitat o reevaluare critică de anvergură, deși pagini clarificatoare despre doctrină, instanță colectivă, automatism i-au fost consacrate de Ferdinand Alquié, Georges Bataille, Maurice Blanchot sau Jean Starobinski. În timp ce detractorii îi anunțau periodic moartea, rivalii, letriștii lui Isidore Isou și mai ales Internaționala situaționistă a lui Guy Debord, își propuneau să-l depășească. Din 1970, studiile universitare în Franța și dincolo de Atlantic nu au lipsit. Totuși, nici o altă sinteză comparabilă enormului tom al lui Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, teză întesată de informații și inexactități, dar primită favorabil la Sorbona în 1965, nu a văzut încă lumina tiparului.

De douăzeci și cinci de ani încoace, suprarealismul a fost împins în toate direcțiile. Deși a fost făcut cunoscut tinerelor generații, îndeosebi grație retipăririi revistelor

Scanned with OKEN Scanner

dintre cele două războaie, deși a prilejuit editarea unor opere complete, precum cele ale lui Breton sau Péret, el a fost deopotrivă abordat într-un mod în prea mare măsură parțial sau întâmplător pentru ca esența lui să poată fi cercetată, iar imaginea reînnoită. Deseori cercetătorul s-a rezumat la opera poetică sau picturală a unuia sau doi suprarealiști. Cunoștințele divergente și fărâmițate ale criticii literare sau ale istoriilor artei, ideilor, avangardelor au pus adesea între paranteze fenomenologia mișcării, semnificația ei sensibilă, spațiul său imaginar. Firește, s-au produs atacuri sau abordări sistematice. Însă nu era vorba, pentru redactorii revistei *Tel Quel*, decât de a-și pregăti armele, admonestându-i pe iluștrii lor înaintași, pentru psihanaliști, de a verifica validitatea schemelor freudiene, pentru feministe, de a zdrobi masculinitatea suprarealistă, acuzată de erotizarea, idealizarea sau infantilizarea femeii, ori de a face recensământul femeilor suprarealiste care și-ar fi păstrat integritatea, pe scurt, problema era, pentru curente, teorii la modă, textualiști, althusserieni, lingviști, semioticieni, să-și afirme superioritatea disciplinei lor asupra obiectului suprarealist pe care îl transformaseră într-un cadavru. Trebuie să recunoaștem că, după moartea lui Breton, în ciuda câtorva studii rafinate, suprarealismul nu a ieșit din propriul său purgatoriu.

Consacrat astăzi de muzee și universitate, suprarealismul nu mai farmecă tineretul intelectual. Și-a pierdut frunzele sau penele. A renunțat la „frumoasele efecte de zăpadă". Încă din toamna anului 1930, René Daumal, membru al grupului revistei *Le Grand Jeu*, adresa o scrisoare deschisă mai vârstnicului André Breton, în care îi profețea o soartă tristă:

> Ai grijă, André Breton, să nu figurezi cândva în manualele de istorie literară, în vreme ce noi, dacă ne dorim vreo

onoare, ar fi aceea de a fi înscriși, pentru posteritate, în istoria cataclismelor.

Totuși, pare să fi venit momentul de a privi cu alți ochi obiectul de cultură suprarealist care, începând din 1945 și mai ales din 1970, a fost catalogat și lăsat să se acopere de praf. Căci noi, cei care simțim cum terenul politic ne fuge de sub picioare, pe când în toate spiritele se instalează vidul, am avea de câștigat inițiindu-ne în suprarealismul care, după cum se spune în primele rânduri din *Second Manifeste*, „a urmărit, mai presus de orice, să provoace, din punct de vedere intelectual și moral, o *criză de conștiință* dintre cele mai generale și mai grave". În clipa de față, trecem printr-o criză foarte profundă pe care, evident, nu am provocat-o noi și de care suntem prea puțin conștienți. În aceste condiții, nu este lipsit de importanță să vedem ce au avut de spus suprarealiștii, cărora li se datorează provocarea unor crize și deșteptarea unor conștiințe.

Periodizarea suprarealismului: eternitatea? 1924-1939? 1918-1968?

Așa cum există o „filosofie eternă", există oare un suprarealism etern? Strămoșii sau precursorii suprarealismului nu lipsesc, dacă ar fi să dăm crezare compoziției grafice „Erutarettil", din 1923, despre care putem bănui că a fost publicată în revista *Littérature* și care propune o constelație de șaptezeci și unu de presuprarealiști, începând cu *O mie și una de nopți* și mergând până la Raymond Roussel sau Pierre Reverdy. De asemenea, în 1931, într-un tabel intitulat explicit „Citiți, Nu citiți", sunt revendicați cincizeci și șase de autori, primul fiind Heraclit. Dar dacă suprarealismul se proiectează uneori în trecut,

720.026
"GH. ASACHI"
IASI

Scanned with OKEN Scanner

aceasta se întâmplă nu atât pentru a-l anexa, cât pentru a celebra ființe sau evenimente ireductibile – semicentenarul isteriei în 1928, împlinirea dorințelor testamentare ale marchizului de Sade în 1959. Pe de altă parte, suprarealismul are prea mult pasiunea prezentului și a contingenței istorice pentru a imagina o veșnică reîntoarcere a frazelor sau poznelor sale; are prea multă mândrie pentru a cerși generațiilor viitoare un loc sub soare.

Asemenea oricărui individ, suprarealismul s-a născut într-o zi anume și a murit într-o anume zi. Majoritatea istoricilor îi acordă cincisprezece ani de existență, din 1924 până în 1939, de la *Premier Manifeste* la bariera de netrecut a celui de-al doilea război mondial. Firește, în cursul acestei perioade s-au acumulat opere capitale, iar mișcarea s-a extins la Bruxelles, Belgrad, Praga, Londra, ca și în Canare sau la Tokio. În realitate, bolidul suprarealist s-a lansat încă din aprilie 1919, când Breton și Soupault au experimentat, în doi, un tip de scriitură foarte rapidă, în *Champs magnétiques*, și aceasta înainte de venirea lui Tzara la Paris. Mai mult, atât timp cât a trăit, Breton nu a socotit necesar să oprească, în gară sau în câmp, trenul suprarealist. După părerea lui, nici existențialismul, nici Noul Roman, nici noul val, nici *pop art*-ul, nici situaționismul nu-l puteau înlocui.

Istoricii care plasează suprarealismul între Dada și existențialism, încercând să facă mai mult loc acestora din urmă, par să uite că dadaiștii, care au bântuit Parisul din ianuarie 1920 până în octombrie 1921, erau în imensa lor majoritate suprarealiști în devenire, fără să mai punem la socoteală că Tristan Tzara însuși s-a alăturat mișcării suprarealiste în 1930. În ceea ce privește existențialismul, ne dăm seama, cu trecerea timpului, că el se reduce aproape exclusiv la personalitatea filosofică și mediatică a lui Jean-Paul Sartre. Chiar după 1945, impactul suprarealismului rămâne același.

Scanned with OKEN Scanner

Grupul suprarealist încearcă să se constituie, odată cu întemeierea revistei *Littérature*, în martie 1919. Trei mușchetari – sau triumviratul Aragon-Breton-Soupault – conduc revista. Dar scriitura automată, care definește originalitatea suprarealistă și este pe punctul de a fi experimentată, decurge din atenția acordată de André Breton, cu câtva timp în urmă, frazei de pre-somn: „Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" (E acolo un om tăiat în două de fereastră). A auzit el oare acest mesaj automat la sfârșitul lui 1918 sau la începutul lui 1919? Sigur e că, în acea epocă, Breton a fost tulburat de un eveniment neprevăzut. În jurul datei de 15 ianuarie, află de moartea, la Nantes, a prietenului său Jacques Vaché, împreună cu care, așa cum îi scria acesta din urmă la 19 decembrie 1918, „hotărâse să lase LUMEA într-o semiignoranță uimită până la apariția unei manifestări satisfăcătoare și poate scandaloase". Complotul suprarealist a început să fie urzit, între Breton și Vaché, la sfârșitul anului 1918.

Eveniment istoric total, îmbinând poezia și arta, morala individuală și acțiunea colectivă, suprarealismul a atins o dimensiune comparabilă cu aceea a romantismului sau filosofiei Luminilor, depășind, în veac, curente mai firave precum futurismul, cubismul, Dada, marxism-leninismul sau existențialismul. Dacă ar trebui să-i fixăm niște limite simbolice în timp, am vedea că suprarealismul pornește la drum la 9 noiembrie 1918, odată cu moartea celui care a scris *Le Poète assassiné*, sau la 11 noiembrie, în ziua armistițiului. Însă acesta ar fi un punct de pornire fals, așa cum explica Jacques Vaché în ultima sa scrisoare către Breton: „Apollinaire a făcut mult pentru noi și cu siguranță nu e mort; de altfel, a făcut bine că s-a oprit la timp. S-a mai spus, dar trebuie repetat: EL MARCHEAZĂ O EPOCĂ. Ce lucruri frumoase vom putea face; – ACUM!". Adevăratul impuls este dat de Vaché, „acum!", la 19 decembrie 1918.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima scrisoare a lui Vaché către Breton

19.12.18

Dragul meu André,

...Și eu aș vrea să te revăd – Numărul celor subtili este, hotărât lucru, extrem de mic – Cât te învidiez că ești în afara Parisului și îi poți mistifica pe oameni după cum o merită! – Iată-mă la Bruxelles, iarăși în scumpa mea atmosferă de tango, de îndeletniciri minunate, către orele trei dimineața, în fața unui monstruos cocktail cu două paie și a unui surâs sângeros – Fac desene ciudate, cu creioane colorate pe hârtie zgrunțuroasă și notez pagini pentru ceva – Nu știu prea bine pentru ce. Știi că nu mai știu unde mă aflu: îmi vorbeai de o acțiune scenică (caracterele – amintește-ți – le precizai tu) – apoi despre desene pe lemn pentru poemele tale – Să fie oare târziu? Iartă-mă că nu am înțeles prea bine ultima ta scrisoare sibilină; ce îmi cereai – dragă prietene? – UMORUL – dragul meu prieten André... nu este neînsemnat. Aici nu e vorba despre un Neo-naturalism oarecare – Vei vrea când vei putea – să-mi dai mai multe lămuriri? Îmi amintesc, cred, că, de comun acord, hotărâsem să lăsăm LUMEA într-o semiignoranță uimită până la apariția unei manifestări satisfăcătoare și poate scandaloase. Totuși, firește, mă bizui pe tine pentru a pregăti căile acestui Dumnezeu dezamăgitor, care rânjește puțin, și cumplit, în orice caz – Vezi, ce nostim va fi dacă acest adevărat SPIRIT NOU se va dezlănțui!

– Am primit scrisoarea ta cu multe tăieturi lipite, care m-a umplut de mulțumire – Este foarte frumos, dar îi lipsește ceva, un extras dintr-un Mers al Trenurilor, nu crezi?... Apollinaire a făcut mult pentru noi și cu siguranță nu e

mort; de altfel, a făcut bine că s-a oprit la timp – S-a mai spus, dar trebuie repetat: EL MARCHEAZĂ O EPOCĂ. Ce lucruri frumoase vom putea face; – ACUM!

[...]

Al tău prieten.
Harry James

(JACQUES VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, G. Sebbag, Jean-Michel Place, 1989, scrisoarea 79)

Am putea fi tentați să reținem ca punct final al suprarealismului data de 28 septembrie 1966, ziua morții lui Breton, sau anul 1969, când cei patruzeci de membri ai grupului s-au dispersat. De fapt, suprarealismul s-a încheiat frumos cu revolta spontană și generalizată din mai 1968. În Franța, timp de mai bine de o lună, orașul s-a pornit să vorbească, oamenii s-au privit, a apărut o poezie în act care datora mai mult senzației sau imaginației decât teoriei politice. Societatea se însenina, se transfigura, aproape la fel cum suprarealiștii sau, înaintea lor, utopicii visaseră. Suprarealismul a traversat deci secolul, de la 1918 la 1968. Astăzi, însă, lunga lui durată a fost uitată, așa cum zilele magnetice din mai 1968 au fost eclipsate.

Pornit să cucerească prezentul, rupând nemilos cu perioade întregi ale istoriei sau chiar cu actualitatea de ultimă oră, suprarealismul se poate mândri că simbolizează modernitatea. Dacă i se întâmplă să invoce date emblematice sau anecdotice, o face pentru a le confrunta cu inițiativele sale în curs sau cu propriile-i concepții. În sensul acesta funcționează, în mai multe rânduri, legenda ce însoțește fotografia de pe coperta revistei *La Révolution surréaliste*. Prezentul ofensiv al suprarealiștilor descalifică adesea și rareori reconsideră trecutul îndepărtat sau actualitatea imediată. Diverse conexiuni în timp sunt deci sugerate

Scanned with OKEN Scanner

de fotografiile însoțite de câte o legendă ce deschid numerele din *La Révolution surréaliste* din 1 decembrie 1924: „Trebuie să ajungem la o nouă declarație a drepturilor omului", din 15 ianuarie 1925: „Artă franceză de la începutul secolului XX" (ilustrată de o sperietoare), din 15 aprilie 1925: „1925: sfârșitul erei creștine", din 15 octombrie 1925: „Trecutul" (revistele și manifestele suprarealiste, odată difuzate, sunt puse pe seama trecutului), din 15 iunie 1926: „Ultimele convertiri" (o mulțime de gură-cască privind cerul) și din 15 martie 1928: „Noua Cameră" (doi muncitori aplecați deasupra unei guri de canal). Găsim o preocupare analoagă în *Convorbirile* lui Breton unde se stabilește o paralelă între revoluția politică sau explozia romantică de la 1830 și disensiunile care izbucnesc în sânul mișcării suprarealiste în 1930: „Centenarul anului 1830 este marcat în sânul suprarealismului prin violențe".

Metodă și obiective

Pe plan epistemologic, se știe că experimentatorul încearcă să smulgă răspunsuri naturii pe care o cercetează. Cu o ambiție științifică mai redusă, istoricul procedează la fel atunci când extrage date din arhive sau studiază monumentele. Nu te poți ocupa de o mișcare artistică și etică, fie ea și defunctă, fără a emite ipoteze și fără a urmări anumite obiective. Suntem mai ales obligați să admitem că realitatea studiată mai are încă destule reflexe ori suficientă forță pentru a discredita idei îndoielnice și învechite, pentru a veni în sprijinul unor analize operante și noi. Vom supune probelor o serie de întrebări. Simbolizează oare suprarealismul o combinație nereușită între poezie și politică? Prefigurează el oare unirea liberă a indivizilor? A conferit el oare o anume vrajă locurilor și a fetișizat

Scanned with OKEN Scanner

obiecte într-o lume lipsită de vrajă? Principalul său efort nu vizează oare inventarea și magnetizarea duratelor?

Vom evita încremenirea suprarealismului în jumătatea sa de secol de activități. Sondând mișcarea subversivă animată de Aragon, Breton sau Éluard, ne vom pune întrebări asupra propriei noastre epoci de criză. Vom încerca să întocmim o genealogie a sensibilității secolului, nu atât pentru a sublinia amploarea unei datorii, cât pentru a evidenția o complicitate nemărturisită, afinități tainice între apărarea hotărâtă a individului și exaltarea subiectivității la suprarealiști, chiar într-o perioadă în care se produceau transformări sociale și numeroase schimbări de decoruri.

> Actul suprarealist cel mai simplu constă în a ieși în stradă cu revolverele în mâini și a trage, cât poți, în mulțime. Acela căruia nu i-a venit, cel puțin o dată, cheful să termine astfel cu măruntul sistem de înjosire și îndobitocire aflat în vigoare își are locul său gata stabilit, în această mulțime, cu țeava în dreptul burții.

Acest faimos enunț din *Second Manifeste* îngăduie testarea sensibilității suprarealiste precum și a propriei noastre sensibilități. Întrucât Breton acordă o legitimitate actului suprarealist în numele „revoltei absolute, al nesupunerii totale, al sabotajului în lege", ne vin în minte diverse precedente, cum ar fi teroarea anarhistă a unui Émile Henry sau – exemplu și mai ilustrativ – Jacques Vaché vrând „să tragă cu gloanțe în public" în timpul reprezentării piesei *Les Mamelles de Tirésias* din 24 iunie 1917, atitudinea lui Vaché putând ea însăși să fie alăturată „actului gratuit" al lui Lafcadio din *Les Caves du Vatican* sau judecăților expeditive, execuțiilor sumare ale lui Ubu, personajul lui Alfred Jarry.

Dar dacă lipsa de măsură a lui Ubu este marcată de deriziune sau bufonerie, dacă actul gratuit gidian golește

liberul arbitru de sensul său, printr-o vărsare de sânge, dacă terorismul având o țintă precisă sau lovind la întâmplare se bizuie pe victimele sale pentru a impresiona conștiințele, actul suprarealist nu are o valoare demonstrativă, nici caracter exemplar și nici măcar o dimensiune provocatoare. Georges Bataille a sesizat corect acest lucru atunci când a comparat, într-o conferință din februarie 1948, acest act de disperare, această mânie sinucigașă, această sensibilitate suprarealistă cu izbucnirea de furie religioasă, tradițională în Malaezia, numită *amok*. La sfârșitul lui 1951, el descrie, în cuprinsul unui lung articol consacrat *Omului revoltat* al lui Albert Camus, pandantul exact, irațional și tradițional al actului suprarealist:

> Sătul să mai îndure apăsarea lumii, un om vedea brusc roșu în fața ochilor: atunci el ieșea în stradă și-i lovea cu un pumnal pe cei din preajma lui, la întâmplare, până când sfârșea – la rândul său – sub loviturile unei mulțimi înfricoșate.
>
> G. Bataille, *Oeuvres complètes*, Gallimard, t. XII, pp. 161-162.

Deși fictiv sau simbolic, actul criminal suprarealist ar trebui să înspăimânte mentalitatea noastră de acum, amestec de indiferență și sensibilitate afectată, care ar vedea în el un act de demență ce trebuie tratat de urgență sau o izbucnire revoluționară detestabilă. Privit mai îndeaproape, însă, acest act spontan, acest gest al unui solitar s-ar putea să nu ne displacă. Am înțelege poate că suprarealismul pus în scenă din 1929 exaltă individul suveran, atacând domnia mulțimii. Se profilează aici o lecție politică și metafizică. Războiul națiunilor, lupta de clasă și lupta dintre sexe sunt înlocuite de o înfruntare inedită: individul autonom, după ce s-a sustras autorității lui Dumnezeu și organizării sta-

Scanned with OKEN Scanner

tului, este împresurat din toate părțile de nenumărații lui semeni. Și încearcă o ieșire disperată, oarecum asemenea lui Jacques Vaché, furios că asistă, într-o sală înțesată, în plin război, la o apologie a repopulării, așa cum o proclamă aceste două versuri din *Les Mamelles de Tirésias*:

> Écoutez ô Français la leçon de la guerre
> Et faites des enfants vous qui n'en faisiez guère*
>
> G. APOLLINAIRE, *Les Mamelles de Tirésias*, in *Oeuvres poétiques*, Gallimard, col. Pléiade, 1965, p. 881.

Pentru a ne iniția în suprarealism, va trebui să adăugăm genealogiei schițate până aici tabloul unui spațiu imaginar și mai ales determinarea duratelor automate. Lumea contemporană care se năruie sub imagini și se lasă în voia muzicii, considerată „confuzională" de Breton, a pus oare „în bernă drapelul imaginației"? Ce s-a întâmplat cu visele în stare de veghe, străzile fermecate, cadavrele delicioase, obiectele desperecheate, atât de dragi suprarealiștilor? Tablourile lui Chirico, Max Ernst, Magritte sau Dali sunt oare tot atâtea „ferestre" deschise spre epure enigmatice, forme luxuriante, coliziuni de viziuni, halucinații comestibile, și toate acestea „cât vezi cu ochii"? Probabil că acești pictori nu mai oferă noilor generații decât o vagă impresie de *déjà-vu*. Pentru că simulacrele mișună într-un spațiu al imaginarului în Tehnicolor, proiectat pe afișe, în revistele ilustrate și pe micul ecran. Actul creator fiind ucis în fașă, iar noutatea parodiată până la dezgust, ne putem permite să ignorăm versiunea inițială și să aplaudăm furtunos ultimul *remake*.

* O francezi lecția războiului ascultați
Și faceți copii voi care deloc nu făceați

Deși s-au distanțat de Bergson și Proust, socotindu-i personalități oficiale sau mondene, suprarealiștii au continuat demersul filosofului duratei și al naratorului timpului pierdut, apoi regăsit. Au relatat, sub numele de hazard obiectiv, coincidențele tulburătoare care s-au produs în existența lor cotidiană. Astfel, pentru Breton, întâlnirea cu dragostea nebună, survenită pe 29 mai 1934, se leagă de poemul „Tournesol" ale cărui versuri automate din 26 august 1923 evocă premonitoriu acea întâlnire capitală. Duratele par magnetizate, fie că aparțin unui eveniment, unui obiect sau unui document; ireversibilitatea timpului este înlăturată. Fixând straniile semnale ale hazardului obiectiv, suprarealistul, supus pe de-a-ntregul dorinței sale, încearcă atunci, printr-o serie de mișcări acrobatice, să se prindă de „trapezul alunecos al timpului".[1]

1 *L'Amour fou*, Gallimard, col. Folio, 1980, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

1
Practici ale unei asocieri libere

Suprarealismul pătrunde prin efracție în istorie, pe urmele mișcării Dada. Dadaiștii nu au avut niciodată intenția să se instaleze pentru totdeauna pe scena tranzitoriului, așa cum fac în prezent, în complicitate cu mijloacele de informare în masă, unii animatori derizorii și profesioniști ai deriziunii. După ce au sfidat bunul simț, bunul gust, bunele moravuri, pe scurt, după ce au provocat un adevărat scandal, dadaiștii au avut eleganța să dispară în natură. Cu toate acestea, printre ei, viitorii suprarealiști, pentru a cuceri modernitatea, dar și ceea ce noi numim duratele automate, au încercat să zdruncine lumea și să-și schimbe viața. Și, fără a se constitui într-o avangardă, fără să recurgă la rețetele școlilor artistice, ale bisericuțelor literare, ale micilor grupuri politice, au conceput și realizat o serie de practici noi.

1. REVISTA SUPRAREALISTĂ, DE LA *LITTÉRATURE* LA *L'ARCHIBRAS*

Revista suprarealistă nu este programată. Necesitatea ei derivă din împrejurările istorice și din procesul devenirii

grupului. Deși apariția nu este sistematică, ea încearcă să fie metodică. Mai întâi, grupul s-a străduit din răsputeri să realizeze revista. André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Péret și ceilalți cheltuiesc o bună parte din energia lor în munca materială, în căutarea fondurilor, în paginare, bătând drumurile de la realizatorul clișeelor la tipograf, vizitând librăriile, redactând comunicatele de presă și corespondența cu prietenii francezi sau străini. Nu sunt lăsate în seama altcuiva sarcinile de mai mică însemnătate ale unei creații colective. Apoi, materia primă a revistei provine în bună parte din viața grupului. Suprarealiștii se întâlnesc zilnic la cafenea, pe rue Fontaine, pe rue du Château. Aflați în călătorie, își scriu din Ile de Sein sau de la Hôtel du Levant din Castellane. Oriunde s-ar afla, ei experimentează, se consultă, își pun de acord punctele de vedere. În perioadele de glorie, între 1923 și 1933, o ritmicitate de două numere pe an li se pare suficientă. În sfârșit, revista nu se mulțumește să publice capitole din lucrări în curs de apariție, așa cum se întâmplă îndeobște, ci ea încearcă să dovedească de fiecare dată că este posibilă o comunicare între poeți și pictori, între socialitate și proprietate privată, între orașul visat și fațadele sordide, între dragoste și moarte.

În revista suprarealistă se amestecă indistinct autobiografia mișcării și percepția critică a devenirii istorice. Sesizând de timpuriu rolul crescând al jurnalismului și intuind funcția sa virtuală de decerebrare, suprarealiștii și-au propus să rivalizeze mai degrabă cu presa cotidiană și săptămânală decât cu celelalte reviste, literare sau artistice. Au opus ziarelor, obiectivității îndoielnice și conformismului sigur pe el, un model subiectiv și imaginativ axat pe poezie și fotografie, pe anchetă și experimentare. Nimic nu i-a putut împiedica să denunțe, din pricina debilității acestuia, ziarul partidului Revoluției, *L'Humanité*.

Scanned with OKEN Scanner

În cincizeci de ani de existență, mișcarea suprarealistă din Franța a folosit vreo zece titluri de revistă. Nici unul dintre ele, dacă nu punem la socoteală *Minotaure*, nu a slujit mai mult de cinci ani. Schimbarea de etichetă nu are, evident, nimic comercial. Ea traduce frământări interioare sau mutații intervenite în societate. Este posibil ca titlul *Le Surréalisme au service de la Révolution* să fie rezultatul unei opțiuni tactice menite să faciliteze călătoria ambasadorului suprarealist la Moscova, Louis Aragon. Din noiembrie 1952 până în ianuarie 1955, alegerea titlului *Médium* indică limpede dublul sens al „comunicării suprarealiste", mediumnice și mediatice. Să reamintim că echivocul titlului primei reviste suprarealiste este înlăturat în decembrie 1922, Picabia scriind, pe coperta numărului 7, *Lits et ratures*. Cât despre ultimul organ al suprarealiștilor, *L'Archibras*, titlul acestuia este împrumutat de la Charles Fourier, solicitat deja în decembrie 1965 pentru expoziția internațională a suprarealismului: „L'Écart absolu". Ultimul mesaj al grupului este fățiș utopic.

Revistele suprarealiste

- *Littérature*, numerele 1-20, din martie 1919 până în august 1921; *serie nouă*, numerele 1-13, de la 1 martie 1922 până în iunie 1924 (retipărite în 2 vol., Jean-Michel Place, 1978).

- *La Révolution surréaliste*, numerele 1-12, de la 1 decembrie 1924 până la 15 decembrie 1929 (retipărite de Jean-Michel Place, 1975, apoi 1991, cu o prefață de Georges Sebbag).

- *La Surréalisme au service de la Révolution*, numerele 1-6, din iulie 1930 până la 15 mai 1933 (retipărite de Jean-Michel Place, 1976).

Scanned with OKEN Scanner

• *Minotaure*, revista lui Albert Skira, numerele 1-12/13, de la 1 iunie 1933 până în mai 1939 (retipărite în 3 vol., Albert Skira, 1981).

• *VVV*, revistă bilingvă a lui David Hare, New York, numerele 1-4, iunie 1942 – februarie 1944.

• *Néon*, numerele 1-5, ianuarie 1948 – aprilie 1949.

• *Médium*, numerele 1-8, noiembrie 1952 – iunie 1953; *serie nouă*, numerele 1-4, noiembrie 1953 – ianuarie 1955 (ed. Arcanes).

• *Le Surréalisme, même*, numerele 1-5, octombrie 1956 – primăvara lui 1959 (ed. Jean-Jacques Pauvert).

• *Bief*, numerele 1-12, 15 noiembrie 1958 – 15 aprilie 1960 (ed. Le Terrain Vague).

• *La Brèche*, numerele 1-8, octombrie 1961 – noiembrie 1965 (ed. Le Terrain Vague).

• *L'Archibras*, numerele 1-7, aprilie 1967 – martie 1969 (ed. Le Terrain Vague).

---

2. MANIFESTELE SUPRAREALISTE

O revistă navighează între două temporalități, durata lungă cu eclipse a cărții și reînnoirea continuă a ziarului. Însă apariția neregulată a revistei lor nu le îngăduie suprarealiștilor să dispună în permanență de o tribună. De aceea ei recurg la manifeste, atunci când o problemă urgentă sau o actualitate arzătoare îi solicită. De fapt, punând la punct o strategie multimedia care combină cartea, revista, expoziția, manifestarea publică, manifestul și chiar operațiunea

Scanned with OKEN Scanner

de comando, ei aleg momentul și mijloacele potrivite pentru a interveni la timp.

Într-un interviu din iunie 1925, poetul și ambasadorul Paul Claudel mărturisește că nu acordă dadaismului și suprarealismului decât un singur sens: pederastic. Și justifică astfel propria-i acțiune: „În timpul războiului, m-am dus în America de Sud pentru a cumpăra grâu, conserve de carne, slănină pentru armată și am câștigat pentru țara mea două sute de milioane". Suprarealiștii îi răspund în replică ambasadorului Franței în Japonia, pe o hârtie de un roșu aprins:

> Dorim din toată inima ca revoluțiile, războaiele și insurecțiile coloniale să nimicească această civilizație occidentală mâncată de viermi căreia îi luați apărarea în Orient [...] Ne folosim de acest prilej pentru a ne desolidariza public de tot ce este francez, în cuvinte și în acțiuni. Declarăm că trădarea și tot ceea ce, într-un fel sau altul, poate dăuna siguranței statului ni se pare mult mai ușor de împăcat cu poezia decât vânzarea unor „mari cantități de slănină" în folosul unei națiuni de porci și câini.
>
> *Tracts surréalistes*, Éric Losfeld, t. 1, 1980, p. 50.

În mai 1927, manifestul „Lautréamont împotriva a tot și a toate" denunță eroarea lui Philippe Soupault care, în ediția de *Opere complete* ale lui Lautréamont, îl confundă pe Isidore Ducasse cu agitatorul politic Félix Ducasse. În decembrie 1967, sunt demontate cu ironie și haz, în manifestul „Beau comme *Beau comme*" interpretările mașinale, textuale sau fragmentare ale lui Lautréamont de către redactorii de la *Tel Quel*, Philippe Sollers și Marcelin Pleynet. În noiembrie 1956, suprarealiștii îi atacă pe fasciștii „care trag în popor", pe acei „versaillezi ai Moscovei", tancurile sovietice care zdrobesc insurecția de la Budapesta; manifestul „Ungaria, răsărit de soare" proclamă:

Scanned with OKEN Scanner

> Termidor, iunie 1848, mai 1871, august 1936, ianuarie 1937 și martie 1938 la Moscova, aprilie 1939 în Spania și noiembrie 1956 la Budapesta alimentează același fluviu de sânge care, fără nici un echivoc, împarte lumea în stăpâni și sclavi.
>
> *Ibid.*, t. 2, 1982, p. 161.

În vara anului 1960, Dionys Mascolo, grupul suprarealist și Maurice Blanchot iau inițiativa de a redacta „Declarația asupra dreptului la nesupunere în războiul din Algeria" care ajunge să adune o sută douăzeci și una de semnături. *Declarația celor 121* se bucură de un mare răsunet în rândul opiniei publice și pe plan politic.

Manifestul suprarealist se deosebește atât de prospectul militant înnegrit de sloganuri și distribuit la poarta uzinelor cât și de petiția rituală a intelectualilor vizând să-l sfătuiască pe Prinț sau să lumineze Poporul. Atac direct și întreprins cu bună știință la adresa unui eveniment politic sau artistic, intervenție intempestivă în treburile lumii sau în cele ale grupului, deseori elaborat de mai mulți, manifestul suprarealist exprimă deopotrivă o umoare irepresibilă, o limbă incandescentă, o morală implacabilă. Cu suprarealiștii, manifestul și-a câștigat titlurile sale de noblețe.

3. EXPERIMENTE, JOCURI, ANCHETE

Plini de spirit inventiv, suprarealiștii făuresc o revistă de mare spectacol, incomparabilă. Spirite libere, ei redactează și difuzează manifeste inimitabile. Căutători sau cercetători, își orientează aventurile spirituale nu ca niște mistici, precum mezinii lor de la *Grand Jeu*, ci ca experimentatori. Din septembrie până în octombrie 1922, în cursul mai multor ședințe, îl interoghează pe unul dintre ei, căzut

Scanned with OKEN Scanner

într-un somn hipnotic. În timp ce Crevel, devenit un medium, declamă sau se lansează într-o lungă istorisire („Negresei cu ciorapi albi îi plac atât de mult paradoxurile...")[1], Robert Desnos își impresionează prietenii prin răspunsurile pe care le scrie în grabă sub ochii lor.

Așa cum ne arată diferitele episoade ale Biroului de cercetări suprarealiste (octombrie 1924 – aprilie 1925), Cercetările asupra sexualității (șapte ședințe din ianuarie până în mai 1928 și cinci din 1930 până în 1932), Cercetările experimentale asupra globului de cristal, asupra unei bucăți de catifea roz, a unui tablou de Chirico, a anului 409 și a înfrumusețării Parisului (februarie-martie 1933), spiritul de cercetare care îmbină atracția necunoscutului și obiectivarea experienței nu-i părăsește deloc pe suprarealiști. Așa cum este amenajat, cu „un porc mistreț pe scară, diverse fantome, clopotul Hazard și o reflecție a lui Berkeley", Biroul de cercetări nu seamănă cu un laborator obișnuit. Dar, în pofida unui apel public la crearea arhivelor suprarealiste referitoare la invenție, la investigația psihică, la coincidențe, la moravuri și la vise, rezultatele scontate nu se produc. De asemenea, în ciuda exaltării lui Antonin Artaud, rămân în stadiul de proiect un glosar al miraculosului, un repertoar al ideilor suprarealiste, o listă a faptelor misterioase, un comentariu al fiecăruia asupra anomaliilor personale. În martie 1928, aducând la cunoștința cititorilor săi primele două ședințe ale „Cercetărilor asupra sexualității", la care participă Louis Aragon, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, André Breton, Marcel Duhamel, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy și Pierre Unik, *La Révolution surréaliste* precizează în subtitlu: „Parte de obiectivitate, determinații individuale, grad de conștiință". Suprarealiștii

1 În *Littérature*, serie nouă, n. 6, p. 6.

nu se lasă înșelați. Dacă acordă un loc obiectivității și subiectivității, recunosc în același timp și limitele confesiunii publice sau ale jocului adevărului.

Cercetările experimentale din 1933 se prezintă ca o „cunoaștere irațională" a două obiecte materiale, intrarea irațională în tabloul *Enigma unei zile* al lui Chirico, tentativa irațională de a trăi în anul 409, proiectul de înfrumusețare irațională a Parisului. Totuși, această cucerire a iraționalului se efectuează în cadrul strict al unor proceduri respectate „cu maximum de seriozitate, de scrupule pasionate și fără nici o idee preconceputǎ" de a oferi acestor anchete „vreun dram de publicitate". Pentru fiecare cercetare, zece participanți selecționează până la treizeci de întrebări. De pildă, pentru globul de cristal: „Este el diurn sau nocturn?", „Este favorabil dragostei?", „Ce se întâmplă atunci când îl scufundăm în lapte?"; pentru tabloul lui Chirico: „Unde este marea?", „Unde apare o fantomă?"; pentru Paris: „Trebuie să păstrăm, să deplasăm, să modificăm, să transformăm sau să suprimăm: 1. Arcul de Triumf – 2. Obeliscul – 3. Turnul Eiffel – 4. Turnul Saint-Jacques etc.?" La ultima întrebare, Breton răspunde: „1. Să fie aruncat în aer după ce a fost îngropat într-un munte de bălegar – 2. Să fie transportat la intrarea în Abatoare unde va fi ținut de o imensă mână de femeie purtând mănușă [...] – 4. Să fie păstrat așa cum este, dar să fie demolat tot cartierul înconjurător și să fie interzis, timp de o sută de ani, sub amenințarea pedepsei cu moartea, accesul în zonă la o distanță mai mică de un kilometru". De fapt, aceste practici suprarealiste sunt mai puțin experimentale și scientiste cât suprarașionale și fenomenologice. Încercând metodic să cunoască un obiect concret, să pătrundă într-un tablou sau să revadă în întregime un oraș, suprarealismul se apropie de fenomenologia lui Husserl, cu deosebirea că substituie rațiunii individuale imaginația unui grup.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria suprarealismului este jalonată de **anchete** efectuate fie în sânul grupului, fie solicitându-se răspunsurile publicului sau ale unor personalități alese: „De ce scrieți?" (noiembrie 1919), „Ce faceți atunci când sunteți singur?" (martie 1922; anchetă la care nu s-au dat răspunsuri), „Câteva preferințe" (aprilie 1922, anchetă internă), „Sinuciderea este o soluție?" (decembrie 1924), „Ce speranțe vă puneți în dragoste?" (decembrie 1929), „Puteți spune care a fost întâlnirea capitală a vieții d-voastră?" (decembrie 1933; 137 de răspunsuri), „Deschideți?" (noiembrie 1953), „Anchetă asupra artei magice" (mai 1957), „Despre un tablou de Gabriel Max și despre un tablou anonim" (toamna anului 1957), „Despre strip-tease" (primăvara anului 1958; întrebări diferite puse femeilor și bărbaților), „Lumea pe dos?" (mai 1962), „Anchetă despre reprezentările erotice" (iunie 1964). Ancheta este un mijloc ideal de a deschide revista simpatizanților sau unui public mai larg, chiar dacă între cele două războaie răspunsurile sunt clasate într-un mod normativ și polemic, începând cu cele mai detestabile și sfârșind cu cele ale grupului. Suprarealiștii nu au inventat, firește, principiul anchetei. De altfel, *La Révolution surréaliste* din decembrie 1924 semnalează patru anchete în curs: 1. *Les Cahiers du Mois* despre întrepătrunderea reciprocă a Orientului și Occidentului. 2. *Illusions:* Ce părere avem despre cinematograf; influența lui asupra literaturii. 3. *Philosophie:* Meditația d-voastră asupra lui Dumnezeu. 4. *Paris-Soir:* Care este culoarea clarului de lună?".

Între cercetare, anchetă și **joc**, granița este insesizabilă. Dar, în toate cazurile, ceea ce contează este să împărtășești o descoperire, să prelungești o complicitate, să râzi alături de ceilalți. Suprarealiștii se amuzau ca niște puștani. Au creat chiar jocurile cu hârtia împăturită precum „cadavrul rafinat" *(le cadavre exquis)*. Acest joc constă în compunerea unei fraze sau a unui desen prin contribuția mai multora, ascunzându-se treptat fiecare intervenție. De

Scanned with OKEN Scanner

pildă, „cadavrul rafinat va bea vin nou". Printre variantele cadavrului rafinat figurează schimbul, între doi jucători, de întrebări și răspunsuri, care se ajustează reciproc prin hazard: „Ce este călătoria? Un glob mare de sticlă cu multe reflexe", „Ce este sinuciderea? Mai multe sonerii asurzitoare".

Jocul „Unul într-altul"

În timpul verii anului 1953, începe să fie practicat un joc nou. În jocul „Unul într-altul", jucătorul ales se identifică cu un obiect în timp ce grupul îi alege un alt obiect. Pornind de la acesta din urmă, el încearcă să-i facă pe cei din jur să recunoască obiectul ales de el. Exemple:

• „Eu sunt un PORC MISTREȚ de foarte mici dimensiuni care trăiește într-un crâng cu aspect metalic foarte strălucitor, înconjurat de frunzișuri mai mult sau mai puțin autumnale. Sunt cu atât mai puțin redutabil cu cât dentiția mea este exterioară: ea e făcută din milioane de dinți gata să se năpustească asupra mea".

Soluție: BATONUL DE CIOCOLATĂ

• „Sunt un MANEJ DE CAI DE LEMN, punând în acțiune cai cu coama de foc, ale căror mărime și rapiditate sunt superioare celor ale altor cai și al căror nechezat îi sperie pe copii. Funcționarea mea este comparabilă cu prinderea cu lasoul a cailor sălbatici pe care îi fac să dispară imediat".

Soluție: PARAȘUTISTUL

Scanned with OKEN Scanner

• „Sunt un ROTISOR care se preface că nu se învârte pentru a nu fi prăjit el însuși".

Soluție: GALILEI

De la „cadavrul rafinat" la „unul într-altul", trecând prin jocul definițiilor (ce este...), toate jocurile suprarealiste exploatează filonul analogiei.

În seara zilei de 22 februarie 1955, doisprezece sau treisprezece suprarealiști reuniți acasă la Breton, pe rue Fontaine, se lasă antrenați în diverse jocuri. În jurul orei 22,30, ei inventează un joc nou: să fie desemnate trei personaje a căror dispariție este „de dorit în cel mai scurt timp". Paul Claudel se află „pe primul loc". Or, ilustrul poet, ambasador, dramaturg și academician – născut, e adevărat, în 1868 – moare chiar în noaptea aceea.

Încă din 1921, unsprezece dada-suprarealiști stabileau un palmares notând, cu note de la -25 la 20, aproape două sute de nume contemporane sau mai vechi. În frunte erau: Breton, Soupault, Chaplin, Rimbaud. La urmă: Henri de Régnier, Anatole France, mareșalul Foch. În ceea ce-l privește pe Paul Claudel, acesta obține o medie destul de proastă: -2,81. Dincolo de aspectul ludic, alcătuirea unor liste sau tabele oferă suprarealiștilor prilejul să taie în carne vie și să-și afișeze valorile. Așa cum, în 1931, tabelul *Citiți, Nu citiți* opunea cincizeci și șase de autori subversivi, uneori necunoscuți, și cincizeci și nouă de scriitori clasici, în 1951 două categorii de cineaști se confruntă în *Vedeți, Nu vedeți*. Compunând o listă sau un tabel, reunind numeroase nume, suprarealiștii constituie un grup imaginar, visând mai ales la o prelungire atât în trecut cât și în viitor a mișcării suprarealiste, la o asociere liberă a suprarealiștilor care să traverseze secolele și duratele.

Scanned with OKEN Scanner

4. SUPRAREALISMUL COTIDIAN: CAFENEAUA

Astăzi, trecem în fugă printr-o cafenea, dăm pe gât un pahar fără să aruncăm măcar o privire consumatorilor. Acum treizeci de ani, pe când sociabilitatea se revărsa în localuri, te puteai opri într-un bar pe care-l găseai la colțul străzii. Un detaliu reamintește importanța simbolică a acestor locuri familiare: adesea, cafeneaua punea la dispoziția clienților hârtii cu antet. Descoperim bunăoară, consultând antetul frumoaselor scrisori de dragoste deznădăjduită trimise Lisei Meyer, că Breton nu părăsea un anumit perimetru al Marilor Bulevarde, între 1925 și 1927. Cintra, în scuarul Operei, Cintra-Bourse, pe rue Montmartre, Taverne Mazarin, pe bulevardul Montmartre nr. 16, Café d'Angleterre, pe bulevardul Montmartre nr. 20, Taverne Montmartre, în foburgul Montmartre.

În 1924, Aragon descrie, în *Le Paysan de Paris*, atmosfera misterioasă din pasajul Operei ce urma a fi demolat. Zăbovește la Le Petit Grillon și Certă, două cafenele în care, din 1919, se întâlneau dada-suprarealiștii. La Certă, butoaie mari atârnă deasupra tejghelei, se servește porto direct de la cep; în sală, scaunele sunt așezate în jurul butoaielor. Suprarealismul nu ar putea exista fără un loc de întâlnire cotidiană. Cartier general și salon particular, cafeneaua le îngăduie lui Breton și prietenilor săi să se întâlnească fără să fie rupți de lume. Contactele neîntrerupte întreține un spirit de grup și o mobilizare permanentă. Între cele două războaie, suprarealiștii se văd la cafenea în toate zilele săptămânii, la prânz și spre sfârșitul după-amiezei. Uneori chiar veghează până târziu, pe rue du Château sau pe rue Fontaine. După Eliberare, își iau aperitivul între orele 18 și 20, la Café de la Place Blanche și, apropiindu-se de Sena, la Côte d'Or, la Musset, la Promenade de Vénus.

Scanned with OKEN Scanner

În timpul verii, la Saint-Cirq-Lapopie, suprarealiștii, într-un cadru restrâns, continuă să se „vadă la cafenea".

Îndelunga dăinuire a suprarealismului, de la 1918 la 1968, nu ar putea fi înțeleasă fără ritualul cafenelei care, dacă a îndepărtat firile solitare și i-a dezgustat pe individualiștii învederați, a călit în același timp caractere, a făurit convingeri, a constituit o memorie vie, i-a inițiat și format pe noii veniți. De aceea calificativul de suprarealist se aplică mai cu seamă practicienilor suprarealismului cotidian care, împărtășind, chiar fără voia lor, uimiri, indignări, un vocabular, un tip de cunoaștere, energii, simpatii, trăiesc aventura singulară a unui colectiv poetic. Acești băutori de vin roșu, alb sau de aperitiv Kir, acești degustători de Mandarin-curaçao, de Picon-grenadine, de diabolo-mentă, de rom alb, de rachiu de drojdie sau de cafea filtru dozau actualitatea lumii și banalitatea zilei, treceau în revistă pe îndelete elanurile sau căderile modernității.

Forfota și zarva celorlalți consumatori se întâmpla să fie mai captivante decât reuniunea suprarealistă. Era cazul, așa cum ne spune Breton în *Les Vases communicants*, cafenelei din rue du Faubourg-Saint-Martin, nr. 7, frecventată de mărunți artiști de teatru sau de music-hall:

> Veritabilă curte a Miracolelor artei, cafeneaua Batifol amesteca, într-un soi de vuiet marin urcător și coborâtor, un vuiet de rafală, speranța și disperarea care se regăsesc în toate șantanurile din lume. [...] Toți laolaltă se îmbrățișau, se șicanau, uneori se luau la bătaie; nimic mai captivant, mai odihnitor decât acest spectacol.
>
> A. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, col. Idées, 1970, pp. 113-114.

Se mai întâmplă ca un portmoneu doldora de bani găsit pe o masă la Petit Grillon să semene discordia printre dada-suprarealiștii anului 1921. Obiectul găsit iscă o dez-

batere etică: trebuie predat (Pansaers), tras la sorți (Tzara), împărțit conținutul (Aragon), transformați banii în băutură (Rigaut) sau achitată o datorie a grupului (Breton)? Încredințat lui Éluard, acesta îl predă în cele din urmă patronului barului. Ceea ce va stârni o lungă supărare între Éluard și Breton.

Sociabilitatea cafenelei, asemenea preumblării pe străzile Parisului, îi scoate pe poeții și artiștii suprarealiști din splendida lor izolare, le ascute simțul concretului, intuiția clipei și le încurajează uneori ardoarea dialectică. Adeziunea la grup, care nu înseamnă o angajare oficială, ci o alianță liber consimțită, presupune inițiative spontane, dar și întreprinderi de lungă durată. Punct de plecare al manifestelor, manifestărilor, broșurilor, sumarelor de revistă, al expozițiilor, cafeneaua suprarealistă rămâne deschisă deopotrivă diverșilor interlocutori și simpatizanți. Despre acest subiect, Breton și Péret afirmă, în martie 1951, cu prilejul afacerii Carrouges, declanșată de Henri Pastoureau și care avea să se transforme rapid într-o afacere Pastoureau, că ei nu au impus prietenilor prezența lui Michel Carrouges: „Nimeni nu a fost impus vreodată la cafenea de cineva anume. Unii au fost aduși aici de unul dintre noi și s-au crezut îndreptățiți să revină. Cafeneaua este un loc public, deloc asimilabil unei celule de partid sau de mânăstire".

În autobiografia sa inedită, Suzanne Muzard, amanta lui Emmanuel Berl, povestește cum s-a hotărât acesta să o aducă la cafeneaua Cyrano, la sugestia lui Aragon. În noiembrie 1927, cuplul își face intrarea în cafeneaua suprarealistă:

> M-am trezit în plină lumină în fața unei adunări impunătoare, dar nu distingeam decât o singură persoană. Un bărbat, care s-a ridicat pentru a-i fi prezentată, mi-a atras întreaga atenție. Era înalt și bine clădit, avea o figură uimitoare, cu trăsături regulate, parcă sculptate, un păr bogat,

Scanned with OKEN Scanner

dar lucrul cel mai important mi s-au părut a fi ochii, care degajau o putere magnetică.

Această întâlnire între Suzanne Muzard și André Breton care, după cum se vede, prezida reuniunea de la cafenea, avea să le răvășească viața. Câteva zile mai târziu, fugeau împreună spre Avignon și Toulon.

În decursul anilor douăzeci, personalitățile puternice ale lui Aragon și Breton animă suprarealismul cotidian. După aceea, frecventarea cu asiduitate a cafenelei se explică prin necesitatea făuririi unui spirit de grup și, deopotrivă, prin irezistibila atracție exercitată asupra tuturor de André Breton, gazda.

5. AFIRMAREA UNEI IDENTITĂȚI

Aproape șaizeci de lucrări, ale căror semnatari aparțin exclusiv mișcării suprarealiste, apar între 1926 și 1968 sub sigla *Éditions Surréalistes*. Manifeste politice și culturale precum *Légitime défense, Au grand jour, Misère de la poésie, Rupture inaugurale*, experimente poetice mai secrete precum *Ralentir travaux, L'Immaculée Conception, L'Amour et la mémoire, Je sublime, Sur le champ*, toate aceste manifeste sau cărți sunt publicate pe cheltuiala autorului. Poeții, precum Georges Hugnet, René Char, Benjamin Péret, Alice Paalen, Gilbert Lely, Radovan Ivsic, recurg la ilustrații de Dali, Kandinsky, Picasso, Tanguy, Max Ernst, Miró, care pot atrage subscripțiile.

Instalată pe rue Jacques-Callot, în vechea clădire a revistei *Clarté*, **Galerie Surréaliste**, care găzduiește Edițiile Suprarealiste, se deschide pentru public la 26 martie 1926, la miezul nopții. Nașterea galeriei și a editurii coincide cu

Scanned with OKEN Scanner

abandonarea unui proiect de fuziune între *Clarté* și *La Révolution surréaliste*, menit să se concretizeze prin publicarea unui bilunar cu un titlu devastator, *La Guerre Civile*. Apariția editurii și inaugurarea galeriei marchează eșecul joncțiunii între poezie și Revoluție.

Cuplată cu editura, galeria nu se reduce la o galerie-librărie având rostul de a-i reuni pe pictori și pe poeți sau de a aduna laolaltă tablouri de Masson, Tanguy, Chirico, Man Ray, Rrose Sélavy, Picabia, Malkine, Miró, Picasso, Ernst și sculpturi primitive, oceaniene sau amerindiene. Ea își asumă vocația de a expune opere originale și unice, în timp ce Éditions Surréalistes explorează terenul multiplului, după cum o arată trei inițiative din 1926, dintre care doar una cunoaște un început de realizare: mai multor pictori, printre ei aflându-se și Nadja, la care Breton descoperise repede un talent de desenatoare, li s-a cerut să confecționeze un „glob cu zăpadă" parodiind acele globuri de sticlă în care ningea cu fulgi de zăpadă, vândute în magazinele de suveniruri. Cât despre celelalte două idei, rămase în stadiul de proiect, una consta în înregistrarea unei *Antologii de poezie modernă*, pe zece discuri fonografice, cu vocile lui Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Morise, Benjamin Péret, Philippe Soupault, iar cealaltă în organizarea unei *Expoziții de obiecte suprarealiste*, însoțită de un catalog care să definească în mod clar obiectul suprarealist.

Afacerile galeriei nu sunt însă înfloritoare. Ele nu vor fi nici în 1937, când Breton va conduce galeria Gradiva, de pe rue de Seine. Cu toate acestea, din decembrie 1926 până în martie 1928, suprarealiștii frecventează atât cafeneaua Cyrano cât și Galeria Suprarealistă care găzduiește, în afara editurii și a expozițiilor suprarealiste, administrația publicației *La Révolution surréaliste*. De fapt, sub diferite forme și cu rezultate diferite, Breton și prietenii săi inventează, mergând și visând, identitatea suprarealistă. Ei fac

Scanned with OKEN Scanner

tot ce le stă în putință pentru a da un sens tangibil, luminos, miraculos, cuvântului suprarealist. Nu aplică pur și simplu o etichetă peste niște termeni deja uzați. Vorbind de texte automate sau suprarealiste, de pictura suprarealistă, de Galeria Suprarealistă, de obiecte suprarealiste, de Edițiile Suprarealiste, de Revoluția suprarealistă, de Biroul de cercetări suprarealiste, de o revistă suprarealistă, de broșuri suprarealiste, de cafeneaua suprarealistă, de jocuri suprarealiste, de filme suprarealiste, de anchete suprarealiste, ei trec cel mai adesea la fapte și pun stăpânire pe un domeniu care seamănă cu ceva nemaivăzut.

Expozițiile internaționale ale suprarealismului nu se reduc la expunerea unor tablouri. Ele au prefigurat de altfel expozițiile contemporane pe o temă dată, cu o savantă arhitectură și regie. În primul rând, ele nu au nimic gratuit. Revenind în 1947 asupra expoziției din 1938, organizată la galeria de Arte Frumoase, Breton îi acordă o valoare profetică:

> Sălile luminate doar de o sobiță cu jăratic, de tavanul cărora atârna o lustră confecționată din 1.200 de saci de cărbune sau împodobite în cele patru colțuri de niște paturi de bordel cu așternutul în neorânduială, dintre care unul avea picioarele cufundate într-o baltă împrejmuită de stuf, plăcuțele indicatoare cu nume de străzi (strada Slabă, strada Dată Dracului, strada Transfuziei de sânge etc.), toate acestea au căpătat de atunci încoace tot mai mult sens, s-au dovedit a fi, vai, prevestitoare, profetice, și-au găsit o tot mai deplină justificare din unghiul sumbrului, al sufocantului și al dubiosului.
>
> A. Breton, *La Clé des champs*, J.-J. Pauvert, 1985, p. 88.

În al doilea rând, expoziția internațională conjugă adesea eficient unitatea de inspirație suprarealistă și diversitatea individuală și culturală a expozanților. În sfârșit, ea

Scanned with OKEN Scanner

nu este îngăduitoare cu publicul. Mai degrabă îl dezorientează decât îl seduce sau îl ghidează. În 1965, acel „dezordinator" al expoziției internaționale *L'Écart absolu* demontează mecanismele, decodează mesajele societății de consum. Mai 1968 este gata să ia cuvântul.

Scanned with OKEN Scanner

2
Scriitura automată: singulară și plurală

Secretul, neelucidat, al poeziei suprarealiste rezidă în scriitura automată. Această invenție fulgurantă, datorată lui Breton și Soupault, însușită destul de repede de membrii grupului care înnegresc „caiete suprarealiste", se limitează în aparență la o transcriere rapidă pe hârtie a unor fraze ce scapă controlului rațiunii. Destinată în principiu să fie reluată de oricine, descoperirea va fi utilizată în fel și chip. Cu timpul, Breton sfârșește prin a admite că nu există o rețetă, că aplicarea scriiturii automate nu are nimic automat. Iar astăzi lucrurile se complică; prima frază din *Champs magnétiques*, „Prizonieri ai picăturilor de apă, noi nu suntem decât niște animale perpetue", nu ne mai frapează neapărat ca în 1919, prin caracterul său absurd și grandios. De atunci, scriitura automată ne-a brăzdat istoria, ni s-a strecurat în memorie, s-a împletit generos cu felul nostru de a vorbi.

1. MESAJUL AUTOMAT

În „Entrée des médiums", apoi în *Manifeste*, Breton povestește cum, într-o seară, înainte de a adormi, a auzit

o voce rostind distinct și cu insistență această frază: „E acolo un om tăiat în două de fereastră". Frapat de valoarea poetică a mesajului, a decis împreună cu Soupault să găsească o metodă de acces la astfel de enunțuri. Făcând abstracție de lumea exterioară, precum în îndoiala carteziană sau în *epochè*-ul[1] fenomenologic, abandonându-se fără cenzură sau reținere scrierii rapide a condeiului care așterne rând după rând, precum pacientul freudian hotărât să nu ascundă nimic, ei au descoperit starea de spirit propice unei noi poezii. Astfel au luat naștere, în primăvara lui 1919, scriitura automată și *Les Champs magnétiques*.

Primul mesaj automat

Într-o seară, așadar, înainte de a adormi, am perceput, limpede articulată, până într-atât încât era imposibil să schimbi vreun cuvânt, străină totuși de sunetul oricărei voci, o frază îndeajuns de bizară care ajungea la mine fără să poarte vreo urmă a evenimentelor în care, după mărturia conștiinței mele, eram implicat în acel moment, o frază care mi s-a părut insistentă, o frază, aș îndrăzni să spun, *care bătea la geam*. Am perceput-o fugar și mă pregăteam să o trec cu vederea când mi-a reținut atenția caracterul ei organic. Acea frază era cu adevărat uimitoare; din păcate, nu mi-o mai amintesc prea bine, era ceva de genul: „E acolo un om tăiat în două de fereastră"; însă ea era lipsită de echivoc, fiind însoțită de palida reprezentare vizuală a unui om care mergea retezat la jumătate de o fereastră perpendiculară pe axa corpului său. Fără doar și poate, era vorba de simpla redresare în spațiu a unui om

1 Cuvânt grecesc însemnând suspendarea judecății. Fenomenologul pune între paranteze lumea obiectivă.

Scanned with OKEN Scanner

aplecat peste fereastră. Dar fiindcă acea fereastră se deplasase odată cu omul, mi-am dat seama că aveam de-a face cu o imagine de un tip destul de rar și, imediat, mi-a venit ideea de a o incorpora în materialul meu de construcție poetică. Nici nu îi acordasem bine acest credit că ea a și făcut loc unei succesiuni abia intermitente de fraze care m-au surprins la fel de mult și mi-au lăsat o asemenea impresie de gratuitate încât stăpânirea de sine de care dădusem dovadă până atunci mi s-a părut iluzorie și nu m-am mai gândit la altceva decât cum să pun capăt interminabilei dispute dinlăuntrul meu.

A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio, 1985, pp. 31-32.

Frazele de presomn sau de trezire, punct de plecare al scriiturii automate, merită să zăbovim asupra lor. Când urechea interioară a lui Breton aude o frază perfect articulată, poetul nu este pradă unei halucinații, el percepe propria-i voce. Starea lui nu coincide nici cu cea a unui medium care intră în contact cu spiritele în timpul unei experiențe de spiritism. Prin Breton vorbește vocea unui vrăci, a unui poet, un poet ce se hrănește din aceeași sursă ca și Lautréamont sau Rimbaud. În aceste împrejurări, cuvântul, oracolul, mesajul sunt mult mai importante decât mediumul.

După mărturisirea lui Breton, fraza de presomn „E acolo un om tăiat în două de fereastră" a fost auzită la începutul anului 1919. Este foarte posibil ca dispariția brutală, la 6 ianuarie 1919, a lui Jacques Vaché să fi provocat primul mesaj automat, care cade exact ca o ghilotină sau ca o condamnare la moarte. Cu atât mai mult cu cât, în 1924, în momentul când definește suprarealismul maestrului umorului, Breton nu ezită să scrie: „Vaché este suprarealist în mine". În „După treizeci de ani", ultima pre-

Scanned with OKEN Scanner

față la reeditarea volumului *Lettres de guerre*, el ne dezvăluie chiar că „Jacques Vaché nu a murit, deși totul a îndreptățit o atare convingere". El evocă cu precizie anumite reapariții ale acestuia. Iar felul său de a zugrăvi prezența permanentă ca și lungile absențe ale lui Vaché s-ar putea aplica modului în care s-au ivit cele câteva mesaje automate pe care Breton le-a auzit de-a lungul existenței sale: „Prezență stranie, cu interminabile eclipse, prezență totuși persistentă de care nu beneficiază în ochii mei nici una din celelalte ființe care m-au părăsit[1]". Interiorizarea ultraconștientă a lui Vaché, urmare a refuzului dispariției acestuia, îl îndeamnă pe Breton să aștepte și să audă vocea fraternă, mesajul suprarealist al lui Jacques, alias Harry James, Jacques Tristan Hylar sau Jacques d'Or. Astfel primește el mesajele automate ale aviatorului și telegrafistului fără fir Vaché.

În iunie 1953, transcriind câteva mesaje automate pe un exemplar din *Champs magnétiques*, Breton notează că aceste fraze „smulse" somnului „sunt elemente fragmentare ale unui discurs care, prin fiecare dintre noi, continuă fără întrerupere". Pare deci legitimă reunirea, cum a făcut-o de altfel Breton în 1961, în cazul ultimelor patru dintre ele, incluse în *Le La*, a „crâmpeielor de frază" sau a frazelor pe care poetul, înainte de a fi cuprins de somn sau de a derapa în starea de veghe, le-a auzit distinct din 1919 până în 1960: „Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" (începutul anului 1919), „Béthune, Béthune" (8 iunie 1924), „Dans les régions de l'extrême Extrême-Nord, *sous* les lampes qui filent... erre, en t'attendant, Olga"[2] (22 aprilie 1931), „Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... C'est un cahier ça"[3] (27 septembrie 1933), „Le cendrier

1 *La clé des champs*, pp. 131-132.

2 „În regiunile îndepărtatului Nord Îndepărtat, *sub* lămpile care pâlpâie... rătăcește, așteptându-te, Olga" (n. tr.).

3 „Oh, nu nu pariez pe Bordeaux Saint-Augustin... Ăsta e un caiet" (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Cendrillon"[1] (începutul anului 1934), „Il y a aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve"[2] (octombrie 1943), „l'O[3] dont le claquement de peau réside en l'ut majeur comme une moyenne"[3] (27 spre 28 octombrie 1951), „On composera donc un journal dont la signature, compliquée et nerveuse, sera un sobriquet"[4] (11 spre 12 mai 1953), „Si vous vivez bison blanc d'or, ne faites pas la coupe de bison blanc d'or"[5] (11 spre 12 aprilie 1956).

Mesajul automat este marcat de o structură duală: „coupé en deux" (dualitate), „Béthune, Béthune" (repetiție), „extrême Extrême-Nord" (dublare), „Oh non non" (negare), „cendrier Cendrillon" (aliterație), „commence où... finit" (prag), „bison blanc d'or... bison blanc d'or" (subiect dedublat în obiect). Dualitatea structurală slujește drept fir călăuzitor pentru o serie de ecouri conjuncturale. Astfel, în „Béthune, Béthune", orașul faimosului călău din *Cei trei mușchetari*, răsună mesajul precedent: „coupé en deux". Tot astfel, „extrême Extrême-Nord" permite localizarea orașului Béthune pe harta Franței. Am putea continua acest joc de ecouri care, aproape toate, au legătură cu biografia reală sau visată a lui Breton și Vaché. Dar vom rămâne la comparația între primul și ultimul mesaj automat. La dualitatea frazei de semisomn din 1919 („en deux") și a celei din 1956 („bison blanc d'or", de două ori) se adaugă același termen simbolizând secțiunea, separarea: „coupé", „la coupe". În viziunea dramatică a primului

1 „Cenușarul Cenușăreasa" (n. tr.).

2 „Va fi mereu o lopată în vânt pe nisipurile visului" (n. tr.).

3 „Acel O[3] al cărui șfichiuit de piele rezidă în do-ul major ca o medie" (n. tr.).

4 „Vom compune deci un jurnal a cărui semnătură, complicată și nervoasă, va fi o poreclă" (n. tr.).

5 „Dacă trăiești ca un bizon alb de aur, nu tunde bizonul alb de aur" (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

mesaj, Jacques Vaché este condamnat să piară sub tăișul securii, la 6 ianuarie 1919, în ziua de Bobotează. În cel de-al doilea, Breton îl imploră pe Jacques Vaché în viață, alias Jacques d'Or, alias Bison Blanc d'Or, să nu se sinucidă, să nu-și scalpeze frumosul păr: „Incendiase mari suprafețe de pădure virgină, după cum o dovedeau părul lui și toate acele frumoase animale care se adăpostiseră în el" (Introducere la *Lettres de guerre*, 1919[1]).

2. *CÂMPURILE MAGNETICE*

Dualitatea mesajului automat „E acolo un om tăiat în două de fereastră" nu este străină de hotărârea lui Breton de a practica scriitura automată în doi. În această problemă, așa cum ne semnalează cartea de vizită ce figurează la sfârșitul volumului *Les Champs magnétiques*, „André Breton & Philippe Soupault LEMNE & CĂRBUNI", cei doi scriptori sunt la fel de indisociabili ca și cei doi termeni ai firmei lor. Tot astfel, pentru a relua titlul ultimelor două capitole, „Pagurul spune:", cei doi paguri, altfel spus cele două crustacee decapode, își fac sălașul într-o cochilie goală și se abandonează ascultării vocii suprarealiste; ba mai mult, când fiecare dintre cele două crustacee se pregătește să scrie, el înregistrează și vocea celuilalt: „Din gulerul tare, care este într-un fel gura celor două cochilii, iese un clește mare și aurit ce prinde, atunci când nimeni nu se uită la el, frumoasele reflexii ale vitrinei[2]".

Mai întâi, Breton & Soupault vorbesc laolaltă. Își împletesc glasurile nu pentru a se ascunde, ci pentru a face

1 În *Les Pas perdus*, Gallimard, col. Idées, 1970, pp. 59-60.

2 *Les Champs magnétiques*, Gallimard, col. Poésie, 1976, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

explozie. Pulverizează șabloanele și obișnuințele de gândire. Breton & Soupault ne vorbesc. Această formă de scriitură este poate cea dintâi care îi cere cititorului să umple golurile ce apar aproape după fiecare cuvânt. De fapt, nu este vorba de a asocia imagini sau idei cuvintelor din text, ci de a te opri din când în când, de a atinge în treacăt, cel mai adesea, niște lumini care licăresc și despre care nu se știe niciodată dacă sunt percepute în claritatea sau în obscuritatea lor. Este un *noi* reconfortant în „Oglinda fără staniu", prima parte din *Les Champs magnétiques*. Acest *noi*, pustiit asemenea spațiului cosmic în care se deplasează, înaintează cu hotărâre: distrugem în cale tot ce am putut iubi, nu smulgem cuvintele noastre obiectelor omenești sau de alt fel, le rostim în pofida nopții, în pofida unei sclipitoare absențe a foamei.

Apoi, chiar dacă Breton și Soupault își împletesc vorbele până într-atât încât frazele lor par indiscernabile, chiar dacă explorează terenurile accidentate ale inconștientului, inaccesibile interpretării, este util să depistăm în text elemente ale experienței în curs și, cu ajutorul diferitelor manuscrise, să stabilim contribuția fiecăruia dintre cei doi scriptori, pentru a înțelege mai bine condițiile de ascultare ca și reverberațiile cuvintelor și imaginilor care apar uneori la interval de mai multe pagini. „Oglinda fără staniu" cuprinde o lungă intervenție a lui Soupault, una mai puțin lungă a lui Breton și două pasaje scurte, unul datorat lui Soupault, celălalt lui Breton. Prima imagine propusă de Breton evocă un fel de examen radioscopic, ceea ce ar justifica în parte titlul capitolului. Putem astfel citi în versiunea manuscrisă enunțată la persoana I singular: „Scheletul meu transpare ca un copac prin aurorile succesive ale cărnii mele [...]".

Ceva mai departe: „Întâlnirile de rămas bun fixate acolo hăituiesc pentru ultima oară animalele a căror inimă este străpunsă de o săgeată." Și mai departe: „La lumina

Scanned with OKEN Scanner

unui fir de platină străbatem acea gâtuitură albăstrie pe fundul căreia zac cadavrele copacilor frânți [...]".

Or, pagurul Soupault, care a auzit fără îndoială aceste cuvinte, reia, în a doua și scurta sa intervenție din cuprinsul capitolului, echivalentul radiografiei arborescente a lui Breton, punctând propriile-i imagini prin patru termeni identici și un al cincilea analog („carnea mea", „inimă", „copac", „animale", „gâtlej"): „Fereastra pe care am săpat-o în carnea mea se deschide către inimă [...] Puteți vedea copacul înalt în care animalele se vor privi, au trecut veacuri de când îi dau să bea. Gâtlejul lui e mai uscat ca paiele, iar cenușa s-a așternut înăuntru, înălțându-se în grămezi uriașe"[1]. Grație acestor contaminări subtile, scriitura automată în doi, eliminând câte puțin, estompând mult din subiectivitatea fiecăruia, deturnează cursul obișnuit al schimburilor, sfărâmă destule bariere, dă naștere unor întorsături inedite și provoacă imagini insolite, eliberând un mesaj singular. În trecere, putem nota că fraza lui Soupault „Fereastra pe care am săpat-o în carnea mea se deschide către inimă" este tot o variație a mesajului automat „E acolo un om tăiat în două de fereastră."

Contaminarea scriiturilor lui Breton & Soupault

Ne apropiem de sfârșitul postului Paștelui. Scheletul meu transpare ca un arbore prin aurorile succesive ale cărnii mele în care dorințele de copil dorm cu pumnii strânși. Slăbiciunea este extremă. Mai ieri, alunecam pe scoarțe miraculoase trecând prin fața merceriilor. Acum poate e

1 După cum se poate constata din textul cules între linii, versiunea tipărită diferă de cea manuscrisă.

Scanned with OKEN Scanner

vorba de ceea ce se cheamă îndeobște vârsta matură: privind într-o parte, nu vedem oare o piață tristă luminată înainte de căderea nopții? Întâlnirile de rămas bun fixate acolo hăituiesc pentru ultima oară animalele cu inima străpunsă de o săgeată.
Suspendate de gurile noastre, frumoasele expresii găsite în scrisori par a nu avea de ce să se teamă de diabolo[1]-urile inimilor noastre, care cad de la o asemenea înălțime încât bătăile lor nu pot fi numărate.
La lumina unui fir de platină străbatem acea gâtuitură albăstrie pe fundul căreia zac cadavrele copacilor frânți și de unde urcă mirosul de creozot despre care se spune că ar fi bun pentru sănătate.

(Începutul intervenției lui Breton în „Oglinda fără staniu")

Fereastra săpată în carnea noastră se deschide către inimă. Se zărește acolo un lac imens pe care vin să se așeze spre prânz libelule brun-aurii și înmiresmate ca niște bujori. Ce e acel copac înalt în care animalele se vor privi? Au trecut veacuri de când îi dăm să bea. Gâtlejul lui e mai uscat ca paiele, iar cenușa s-a așternut înăuntru, înălțându-se în grămezi uriașe. Mai și râdem, însă nu trebuie să privim prea multă vreme fără o lunetă. Oricine poate trece prin acest culoar însângerat unde stau atârnate păcatele noastre, încântătoare tablouri, în care totuși predomină cenușiul. [...]

(Începutul celei de a doua intervenții a lui Soupault în „Oglinda fără staniu")
A. Breton și Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques*, ed. cit., pp. 31 și 33.

---

1 Jucărie constând într-un fel de mosor format din două conuri opuse la vârfuri și care este aruncat în aer sau prins cu ajutorul unei sfori mai mult ori mai puțin întinse între două bețe (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

În sfârșit, o lectură aprofundată ne permite să descoperim în cuprinsul acestor *Champs magnétiques* un veritabil câmp de efemeride. Lucrarea se deschide cu o incantație decepționată a lui Philippe Soupault: „Prizonieri ai picăturilor de apă, nu suntem decât niște perpetue animale." Apoi este rândul lui André Breton să întrerupă o îndelungată așteptare: „Ne apropiem de sfârșitul postului Paștelui". Aceste cuvinte introductive scrise chiar înaintea examenului radioscopic, „Scheletul meu transpare ca un arbore prin aurorele succesive ale cărnii mele", ne oferă data începutului experienței întreprinse cu autorul volumului *Aquarium*. Sfârșitul postului Paștelui cade, în 1919, între vinerea sfântă din 18 aprilie și duminica de Paști din 20 aprilie. Breton, care este în doliu după Jacques Vaché, de la jumătatea lui ianuarie, se pregătește să renunțe la hainele de doliu, apropiindu-se de Philippe Soupault, fără a înceta să fie obsedat, în timpul exercițiilor automate, de cel căruia îi sunt dedicate *Les Champs magnétiques*. De trei luni, de când a împlinit douăzeci și trei de ani, Breton parcă ar fi un copil înțărcat. Se chinuie, își refuză categoric orice dorință. Se supune regimului sever al unui Pește născut într-o miercuri a Cenușii (Breton s-a născut pe 19 februarie 1896). Și o mărturisește din nou în ultima frază din „Oglinda fără staniu": „Păcat că nu ne mai este foame".

Scriitura automată atinge apogeul miercuri, 25 iunie 1919. În acea zi, în cuprinsul capitolului „În 80 de zile", Soupault nu ezită să citeze din fila ruptă a calendarului și să noteze următoarele informații: „Ultimul pătrar de lună pe 21, luna nouă pe 27. Soarele: răsare la ora 3 și 50, apune la 7 și 56 [...] 1795: crearea biroului longitudinilor." Efemerida din 25 iunie reamintește că în 1795 a luat naștere biroul efemeridelor: însărcinat cu perfecționarea astronomiei, acesta a fost creat prin legea din 7 cireșar, an III, altfel spus, din 25 iunie 1795.

Scanned with OKEN Scanner

În ultima sa intervenție înainte de „Pagurul spune:", Breton înțelege să dateze sfârșitul aventurii automate. „Astfel au ajuns ei la lunile al căror nume conține litera *r*." Astronomi și maeștri ai timpului, Breton și Soupault se văd deci ajunși în luna septembrie. În anii precedenți, în timpul războiului, astronomii noștri „urcau în observatoare. Acolo deveneau din ce în ce mai palizi, stând aplecați asupra unor calcule de distanță, de probabilități. La nevoie, își aduceau aminte de câteva dictoane infailibile, precum acela despre Saint Médard."

Sfârșitul „Mânușilor albe"

Astfel au ajuns ei la lunile al căror nume conține litera *r*. Ziua scade lăsându-le pe buze câteva cuvinte foarte pure. Fiindcă în alți ani, la vremea aceea, toate corpurile erau întredeschise spre căi lactee, ei urcau în observatoare. Acolo deveneau din ce în ce mai palizi, stând aplecați asupra unor calcule de distanță, de probabilități. La nevoie, își aduceau aminte de câteva dictoane infailibile, precum acela despre Saint Médard. Rareori descopereau un astru roșu ca o crimă îndepărtată sau ca o stea de mare.

Intrarea în sufletul lor, altădată deschisă spre toate zările, este acum atât de bine ferecată încât nici o nenorocire nu-i mai poate atinge. Sunt judecați după un veșmânt care nu este al lor. Cel mai adesea sunt două manechine foarte elegante, fără cap și fără mâini. Cei care vor să se arate bine crescuți își cumpără costumele de pe tarabe. Când revin a doua zi, nimic nu mai e la modă. Din gulerul tare, care este într-un fel gura acestor cochilii, iese un clește mare și aurit ce prinde, atunci când nimeni nu se uită la el, cele mai frumoase reflexe ale vitrinei. Noaptea, ea își leagănă veselă mica etichetă pe care oricine a putut citi: „Ultima noutate

Scanned with OKEN Scanner

> a sezonului". Acel ceva care sălășluiește în cei doi prieteni ai noștri iese încetul cu încetul din amorțeală. Înaintează, pe dibuite, arătându-și frumoșii ochi pedunculați. Corpul, în care fosforul se formează, rămâne la egală distanță de lumina zilei și de prăvălia croitorului. Este legat prin fine antene telegrafice de somnul copiilor. Acolo manechinele sunt din plută. Centuri de salvare. Suntem departe de fermecătoarele formule de politețe.
>
> ANDRÉ BRETON și PHILIPPE SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, ed. cit., pp. 90-91.

Calendarul pentru *Champs magnétiques*. Plecarea, vineri, 18 aprilie, seara, la sfârșitul postului Paștelui. În plină cursă sau viteză de croazieră, din duminica Rusaliilor 8 iunie, ziua Sfântului Médard, până miercuri 25 iunie, ziua Sfântului Prosper. Retragerea pagurilor în ultima săptămână din august. Pe 8 mai 1968, cu prilejul primei reeditări a volumului *Les Champs magnétiques*, Aragon explică, într-un lung și superb articol din *Lettres françaises*[1] intitulat „Omul tăiat în două", geneza scriiturii automate. Povestește cum, în iunie 1919, la cafeneaua La Source de pe bulevardul Saint-Germain, a fost primul auditor al unei cărți fără precedent. Breton i-a citit „în cafeneaua pustie, cu glas șoptit" primele patru capitole, „Oglinda fără staniu", „Anotimpuri", „Eclipse" și „În 80 de zile". După aproape cincizeci de ani, Aragon conchide:

> Cartea s-a născut din scriitura simultană, din confruntarea imediată, din emulația prin lecturi reciproce ale acestor texte, *străine* fiecăruia dintre cei doi autori [...] Cu trecerea timpului, s-a stabilit o anumită unitate; *Les Champs magnétiques* au devenit opera unui singur autor cu două capete, și numai privirea dublă le-a îngăduit lui Philippe Soupault și André Breton să meargă înainte pe calea pe care nimeni nu îi pre-

1 *Les Lettres françaises*, nr. 1233, 8-15 mai 1968.

Scanned with OKEN Scanner

cedase, prin întunericul în care vorbeau cu voce tare. Astfel s-a ivit acest text incomparabil, pe care trebuie să-l considerăm astăzi, așa cum am avut atunci presentimentul, chiar înainte ca el să fi fost încheiat, drept momentul zorilor acestui secol, când se schimbă întreaga istorie a scriiturii, și nu cartea cu care voia Stéphane Mallarmé să sfârșească lumea, ci aceea prin care totul începe.

L. ARAGON, *Les Lettres françaises*, „L'homme coupé en deux", 8 mai 1968, p. 5.

3. *TEZAURUL IEZUIȚILOR*

În 1891, Mallarmé își încheia dialogul cu ziaristul Jules Huret prin aceste cuvinte: „În fond, vedeți, lumea este făcută pentru a sfârși într-o carte frumoasă." Pe 17-18 aprilie 1919, în ajunul lansării scriiturii automate, Breton îi scria lui Aragon:

> Ce fac poezia și arta? Laudă. Scopul reclamei este tot acela de a lăuda. Eu cred că lumea va sfârși nu printr-o carte frumoasă, ci printr-o reclamă frumoasă [...] Nu vor mai fi poeme, cărți! Eu amenințreclama (semănând îndoiala).

Este deci perioada în care, așa cum va mărturisi în *Manifeste du surréalisme*, Breton părea „să caute o aplicare a poeziei în publicitate (credeam că lumea va sfârși nu printr-o carte frumoasă, ci printr-o reclamă frumoasă pentru infern sau pentru ceruri)[1]". Constatăm că scriitura automată s-a ivit într-o situație de criză, de disperare. Pierzându-și legitimitatea, arta și poezia puteau ajunge cel mult să fie asimilate publicității.

1 *Le Manifeste*, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Dar pentru a repeta performanța din *Les Champs magnétiques* sau din *Poisson soluble* (A. Breton), nu este de ajuns ca suprarealiștii din 1924 sau 1925 să umple caiet după caiet. Rapiditatea cu care se puteau molipsi de un poncif depășea viteza nebună a scriiturii. Renunțarea la sine și invazia furioasă a automatismului nu se mai mulțumesc cu un preaplin de imagini onirice, erotice, sarcastice, cu un vocabular zornăitor, cu o agonie a inconștientului. Scriitura automată este îndatorată atât imaginarului emblematic din *Chants de Maldoror* cât și noii facultăți de a judeca din volumul *Poésies* al lui Ducasse, în care logica este întoarsă pe dos ca o mănușă. Textele automate retransmit stereofonic vocea singulară a unei autobiografii imposibile și puternica rumoare a unei mulțimi de contribuții indirecte.

Teatrul suprarealist, mai mult vocal decât scenic, mai mult provocator decât dramatic, mai mult spontan decât premeditat, are de câștigat din practicile automatismului. Astfel, în *S'il vous plaît* și *Vous m'oublierez* de Breton și Soupault sau în *Comme il fait beau!* de Breton, Desnos și Péret, personajele sunt mai degrabă etichetate, vocile lipite, imaginile mixate, acțiunile hazardate. Acestor scheciuri din 1920 și 1923, se cuvine să le adăugăm *Le Trésor des jésuites*, un fel de revistă de sfârșit de an scrisă de Aragon și Breton, ținând deopotrivă de foileton, de music-hall, de teatru și de cinematograf. La prima vedere, această piesă cu replici concise, prozaice sau calculate, care trebuia să fie reprezentată pe 1 decembrie 1928 la Théâtre de l'Apollo, cu ocazia *Galei Judex*, nu are nimic comun cu scriitura automată. Totuși, omagiul adus filmelor seriale *Les Vampires* sau *Les mystères de New York*, voința de a se adapta scenei, dorința de a readuce pe scenă, ca în 1917, actrița, vampa, șoarecele de hotel cu colanți negri Musidora îi poartă pe Aragon și Breton dincolo de sugerarea unei atmosfere poetice sau de reconstituirea unei lumi dispărute. Încărcătura emoțională, plină de umor și în cele

Scanned with OKEN Scanner

din urmă automată, ce se degajă din *Trésor des jésuites*, provine din îmbinarea suprarealismului cu autobiografia celor doi scriitori, ca și din tratarea originală a duratelor puse în scenă.

Cei doi protagoniști ai revistei de mare spectacol, Timpul („Eu tai") și Eternitatea („Eu iluminez"), prezintă trei tablouri care se desfășoară pe data de 1 decembrie a anilor 1917, 1928 și 1939:

Tabloul din 1917: viața în tranșee și într-un hotel unde face ravagii Mad Souri, anagrama lui Musidora.

Tabloul din 1928: întruparea aparițiilor, a imaginilor mentale, a duratelor proprii modernității suprarealiste (Fantomele, Automatul, Manechinele, Trenurile de suburbie, Maidanele, Catastrofele intime etc.); la rubrica Faptelor diverse, asasinarea, la 11 februarie 1928, a casierului Misiunilor catolice din Franța, este integrată în urzeala dramatică a piesei.

Tabloul din 1939: triumful francmasoneriei, războiul veșnic între națiuni; cuvinte schimbate pe terasa unei cafenele: „Ce ne va aduce 1940? 1939 a fost dezastruos. Au trecut deja douăzeci și unu de ani de la ceea ce a fost numit atât de caraghios Marele Război! Trebuie oare să regretăm luptele cavalerești din tranșee ori să le preferăm prea puțin glorioasele exterminări imobile de astăzi? Iată întrebarea[1]".

Aceste fraze automate și profetice nu ar fi fost scrise dacă autobiografia celor doi suprarealiști nu ar fi impregnat scenariul, dialogurile, duratele imaginate sau reconstituite. În iulie 1917, pe scena teatrului Bobino, Breton îi aruncă un buchet de trandafiri Musidorei, apoi îi scrie: „Ce poet nu ar fi onorat astăzi să vă aibă ca interpret?". La începutul lui 1919, Aragon îi trimite prietenului său André poemul „Pièce à grand spectacle" în care își exprimă gelozia față

1 *Le Trésor des jésuites*, în ANDRÉ BRETON, *Oeuvres complètes*, Gallimard, col. Pléiade, t. 1, 1988, p. 1007.

de Jacques Vaché. Chiar înainte de *Les Champs magnétiques*, una din primele fraze automate scrise de Breton, și singura de care își va aminti mai târziu, cuprinde, în mod curios, cuvântul *iezuit*: „Floare de lac... iezuită în furtuna blondă". Pe 1 decembrie 1928, ziua prevăzută pentru reprezentarea piesei *Trésor des jésuites*, se produce o „Catastrofă intimă". În timp ce Breton se pregătește să divorțeze, amanta sa, Suzanne Muzard, se căsătorește cu Emmanuel Berl. Ultimul cuvânt îi aparține Musidorei care, la ieșirea din scenă, salută publicul și rostește această replică finală: „Viitor, viitor! Lumea ar trebui să sfârșească pe o frumoasă terasă de cafenea."

4. *RALENTIR TRAVAUX*

În cele trei scurte prefețe la cele treizeci de poeme din *Ralentir travaux* scrise între 25 și 30 martie 1930, lângă Avignon, de trei suprarealiști complici, André Breton, Paul Éluard și René Char, se pot citi cuvinte lămuritoare cu privire la scriitura automată plurală. Poetul, asemeni oricărui locutor sau cititor, înfruntă polisemia cuvintelor:

> această masă este acum pentru domnul Breton o masă de cafenea (căci el bea), pentru domnul Char o masă de joc (căci el nu joacă), pentru domnul Éluard o masă de operație (căci a trecut în această dimineață prin piața Operei).
>
> A. Breton, R. Char, P. Éluard, *Ralentir travaux*, José Corti, 1989, p. 25.

Și totuși nimic nu stăvilește puternicul debit al scriiturii automate: „poezia își urmează cursul, precum râul Tarn în fermecătoarele inundații din sud-vest." Scriptorii suprarealiști

Scanned with OKEN Scanner

nu se închid câtuși de puțin într-un circuit lingvistic și turistic necunoscut de nimeni: „Poet este mai degrabă cel care inspiră decât cel care este inspirat."

„Pagina albă", al treilea poem din *Ralentir travaux*, enunță o serie de trei propoziții. Cea de-a treia, „cu caracter necinstit", simbolizează uniunea substanțială a celor trei scrieri automate: „Trupul și sufletul sunt reunite printr-o acoladă." René Char, nou venit în sânul mișcării, termen logic mediu, servește drept acoladă trupului bretonian și sufletului éluardian. Însă primele trei versuri ale poemului următor „Și așa mai departe" se vor alarmante ca și cum cei trei suprarealiști, unindu-se, urmau să se prăbușească în delir și riscau să fie într-un mare pericol:

> Sunt nebuni
> Sunt morți
> Capul lor se află în adâncul trupului
>
> *Ibid.*, p. 35.

Deși respectă sintaxa, scriitura automată răstoarnă logica și fizica. Poemul intitulat „Decoruri" fixează imagini iraționale, detectează fenomene imposibile. Poezia suprarealistă este concretă. Versurile nu trebuie să sune a gol. Imaginația poate dovedi că are cel puțin tot atâta simț practic ca și rațiunea. Un vers precum „Ne-am aruncat casa pe fereastră", pentru a nu spune „Ne-am aruncat rațiunea pe fereastră", prefigurează una din secvențele finale din *L'Âge d'or*, în care mobile, un preot, ba chiar și o girafă sunt aruncate pe fereastră. Un altul, „După ultimele știri pământul ar fi fost ouat", amestecă malițios revelațiile unei știri de senzație și cele ale unei cosmogonii arhaice. Iar când este resimțită o sfâșiere cumplită, aceasta se exprimă printr-o imagine, firește, absurdă, însă sugestivă și sadică: „Aici trandafirii sunt desenați cu cuțitul pe trupul femeilor."

Scanned with OKEN Scanner

Două poeme din „Ralentir travaux"

DECORURI

Marilor pictori de litere le place
Cuvântul pictură
Pe zidul din față
Au scris că nu suntem aici pentru nimeni
Pe alocuri de la o fereastră la alta
Se strâng mâinile
Ne-am aruncat casa pe fereastră
Într-o grădină dosnică
Aici trandafirii sunt desenați cu cuțitul pe trupul femeilor
Așa e mai sigur
Și apoi ești la tine acasă
I-am adus pe ultimii fanatici
Ei doboară cu praștia ultimele globuri de imagini
Care mai zac pe ici pe colo

După ultimele știri pământul ar fi fost ouat

MĂ ASCULT ÎNCĂ VORBIND

Nebun cum sunt
Nu am ajuns în stare de orice
Smulg arbuștii care mai țin sinuciderea pe marginea
prăpăstiilor
Animalele prinse în capcanele mele putrezesc pe loc
Doar crepusculul le mai aerisește
Crepusculul ciuruit de plumbi pe care câinii mei epuizați
nu-l pot atinge
Strâng în brațe femei care nu vor să fie decât ale altuia
Acelea care în iubire aud vântul trecând peste plopi
Acelea care în ură sunt mai avântate decât insectele numite
călugărițe

Pentru mine a fost inventată mașinăria distrugerii
De o mie de ori mai frumoasă decât jocul de cărți
Am atacat deopotrivă absența
Sub toate formele ei
Și am strâns în brațe nălucile sub semnul
Cenușii și al iubirilor mai proaspete decât cea dintâi
Care mi-a închis ochii speranța gelozia

A. BRETON, R. CHAR, P. ÉLUARD, *Ralentir travaux*, ed. cit., pp. 66 și 74.

André, Paul și René, unul având-o în gând pe Suzanne, al doilea pe Gala și al treilea pe Artine – reîncarnarea unei tinere, moartă înecată, și a unei copile întâlnite pe peluza unui hipodrom –, își mărturisesc suferința în ultimul poem din *Ralentir travaux*, „Mă ascult încă vorbind". Restituind fiecăruia partea sa de scriitură, ne dăm seama că disperarea lui Char („Smulg arbuștii care mai țin sinuciderea pe marginea prăpăstiilor"), nefericirea lui Breton („Strâng în brațe femei care nu vor să fie decât ale altuia") și decepția lui Éluard („Și am strâns în brațe nălucile") sunt aproape de nedeosebit. Cu toate acestea scriitura automată plurală nu respinge nici lirismul, nici subiectivitatea funciară a poetului:

Pentru mine a fost inventată mașinăria distrugerii
De o mie de ori mai frumoasă decât jocul de cărți

Ibid., p. 74.

5. TEXTE SUPRAREALISTE ȘI RELATĂRI DE VISE

În octombrie 1924, cuvintele vis și suprarealism tind să se confunde. Manifestul publicat de Louis Aragon se

Scanned with OKEN Scanner

intitulează *Une vague de rêves*. Același Aragon sugerează ca pe buletinul de subscripție la revista *La Révolution surréaliste* să scrie: „Colaboratorii revistei sunt vise." În ceea ce-l privește, Roger Vitrac propune ca titluri de cronici: „Moda este un vis, viața este un vis etc.". Unul dintre manifestele-fluturași destinate să fie lipite în diverse locuri poartă mențiunea: „PĂRINȚI, povestiți-vă visele copiilor voștri." La rândul său, Breton începe a doua frază din *Manifeste du surréalisme* cu o formulă devenită faimoasă: „Omul, acest visător definitiv..."

Dacă Breton face publice patru vise în *Littérature*, o adevărată avalanșă de vise ale lui Giorgio De Chirico, Renée Gauthier, Michel Leiris, Max Morise, Antonin Artaud, Paul Éluard, Pierre Naville, Raymond Queneau, J.-A. Boiffard, Marcel Noll, Louis Aragon, fără a mai pune la socoteală câteva vise de copii, se revarsă în mai multe numere din *La Révolution surréaliste*. Spre deosebire de Freud, poeții povestesc conținutul manifest al viselor fără a se rătăci pe potecile interpretării. Mai mult, visele relatate pe larg ale suprarealiștilor nu seamănă deloc cu dările de seamă scurte, incisive, adunate de cel dintâi psihanalist. I-am putea bănui pe disidenții din Paris că au adăugat de la ei, folosind un stil prea personal, iar pe maestrul de la Viena că a suprimat anumite pasaje, oferindu-ne un limbaj plat și găunos de grefier. Morala: nu există obiectivitate în transcrierea fie și matinală a unui vis. De fapt, poeții își relatează visele așa cum înnegresc paginile caietelor lor suprarealiste. Nu există vreo diferență de natură între redactarea unui vis debarasat de zgura somnului și înregistrarea instantanee a dicteului magic al gândirii de către un visător treaz. De aceea este imposibil de justificat o strictă împărțire a transcrierilor de vise și a scriiturilor automate în rubricile „Vise" și „Texte suprarealiste". De asemenea, pare arbitrar a face o distincție între textele pe de-a-ntregul automate și scrierile mai elaborate purtând un titlu. Un

Scanned with OKEN Scanner

exemplu: același personaj, Nestor, sare de la un text „suprarealist" la altul scris de Benjamin Péret, „Iubirea orelor, ura piperului", fără să-și piardă o clipă calitățile. Și putem adăuga că între un vis de Max Morise, un text suprarealist de Paul Éluard, un poem de Jacques Baron, o povestire de Benjamin Péret, o misivă a lui Antonin Artaud către dalai-lama, o glosă de Michel Leiris și o scrisoare către prezicătoare a lui André Breton există o mare înrudire de expresie, de inspirație și de spirit.

Jurnalul lui Michel Leiris, ținut din octombrie 1922 până în noiembrie 1989, cuprinde foarte multe relatări de vise. În chip de eșantion, îl putem cita pe cel notat de Leiris la 23 iulie 1925 și reluat în 1939 ca introducere la a doua parte din *L'Âge d'homme:*

> Mă aflu într-un bordel care seamănă cu Zelli's în privința decorului, dar unde femeile, în loc să facă dragoste, ne prezic viitorul. În rest, sunt îmbrăcate așa cum sunt îmbrăcate de obicei femeile de bordel. Mă las în voia câtorva care vor să-mi ghicească viitorul. Ele invocă dublul lor astral care doar el este cu adevărat prezicător. Fac mai multe operații magice: incantații însoțite de arderea a felurite materii, dansuri, strigăte etc. În cele din urmă apar prezicătoarele astrale și adevărate. Sunt femei cu trupuri foarte frumoase, îmbrăcate în pânză albă de in peste care li se revarsă părul lung despletit. Au pielea foarte delicată și ochii rătăciți. Dar în locul nasului nu au decât două mici despicături amintind oarecum de nări, iar în locul gurii o mică pată de sânge, ca și cum, înmuindu-și indexul într-o baltă de sânge, ar fi vrut să mascheze absența gurii trasându-i cu degetul conturul.
>
> M. Leiris, *Journal*, Gallimard, 1992, p. 106.

În versiunea refăcută din *L'âge d'homme*, Leiris adaugă o frază de încheiere: „Acest ultim detaliu dovedește că ele sunt vampiri." Visul ne vorbește indirect despre

Scanned with OKEN Scanner

biografia lui Michel Leiris, care frecventa pe atunci localul de dans Zelli's din Montmartre și despre viața grupului suprarealist ai cărui membri consultau prezicătoare. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă la Freud, visele suprarealiștilor par a voi să arunce o lumină asupra viitorului, nu a trecutului. Și, mai ales, relatarea visului, ca și practica scrierii automate, în afara faptului că incită la cunoașterea de sine, le îngăduie să atingă țărmuri abrupte, să întrevadă privelişti noi și să audă glasul plural, sunetele îmbătătoare și discordante ale foarte frumosului instrument numit scriitură:

> Marea pe care o iubim nu suportă oameni atât de plăpânzi ca noi. Este nevoie de elefanți cu cap de femeie și de lei zburători. Cușca este deschisă, iar hotelul închis pentru a doua oară, ce zăpușeală! În locul bucătarului poate fi văzută o leoaică îndeajuns de frumoasă care desenează figura îmblânzitorului ei pe nisip și se apleacă din când în când pentru a o linge. Marile mlaștini fosforescente visează frumos, iar crocodilii își recapătă valiza făcută din pielea lor. Cariera se abandonează în brațele meșterului. Atunci se lasă funinginea grea a vagonetilor care scuză totul.
>
> *Les Champs magnétiques*, „Éclipses", ed. cit., p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

3
Aurul timpului și obiectele suprarealiste

Dacă sentimentul romantic al naturii reconciliază individul cu cosmosul și mediul viu, dacă circulația enciclopedistă a ideilor propagă gustul conversației și al cunoașterii, miraculosul cotidian al suprarealiștilor obligă citadinul să descifreze enigma orașului. Într-un moment în care cetatea nu mai este compartimentată, dar nici destructurată, suprarealiștii descoperă praguri hoinărind pe bulevarde, scormonind în pasajele care străpung fațadele, învârtindu-se în jurul unui monument, captând la un colț de stradă „adierea eventualului". La fel cum camera de luat vederi, ieșită din decorul stereotip al studiourilor, înregistrează mersul caracteristic al trecătoarelor și trecătorilor, spiritul disponibil al suprarealiștilor interceptează incidentul pe care imaginația lor îl ridică la rangul de eveniment.

1. DERIVĂ URBANĂ ȘI ÎNCÂNTARE

Între 1912 și 1917, Giorgio De Chirico, „dușmanul copacilor și prietenul statuilor"[1], după spusele lui Apollinaire,

1 G. APOLLINAIRE, *Oeuvres en prose complètes*, Gallimard, Pléiade, t. 2, 1991, p. 729.

Scanned with OKEN Scanner

a pictat pe pânzele sale interioare și exterioare pe care le-a numit metafizice. Spațiul urban al lui Chirico, cu ansambluri arhitecturale colorate și contrastante, cu străzi unde apar rareori semne de umanitate sau de animalitate, cu lumini violente și umbre neliniștitoare, cu fațade regulate străpunse de creneluri, cu piețe întinse unde tronează statui monumentale, cu arcade tainice, cu porticuri imemoriale, cu orologii indicând ora pentru eternitate, cu locomotive nemișcate fumegând în depărtare, nu putea decât să-i intrige și să-i fascineze pe suprarealiști, ce nutreau convingerea intimă că străbaterea unui oraș corespunde nu atât unei activități sociale și funcționale cât unei experiențe enigmatice și inițiatice.

Epura geometrică a formelor, transparența aerului, densitatea simbolică a spațiului din pânze ale lui Chirico precum ***Enigma orei, Enigma unei zile, Misterul și melancolia unei străzi, Muzele neliniștitoare*** ne îndeamnă să contemplăm esența care impregnează aparența, să deslușim uluitoarea prezență care bântuie statuile, formele, urmele sau spațiile pustii, să recunoaștem că spiritul locurilor și înfățișarea unui oraș supraviețuiesc generațiilor dispărute și locuitorilor adormiți. În prelungirea picturii metafizice și propriu-zis suprarealiste a lui Giorgio De Chirico, pictorii Max Ernst, René Magritte, Salvador Dali, poeții Louis Aragon, André Breton, René Char, cineaștii Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, scenograful Robert Wilson și-au exercitat și ei puterea halucinatorie pentru a transfigura orașul și a însufleți duratele.

În decembrie 1920, sub pseudonimul Germain Dubourg, Louis Aragon propune în *Littérature* un „Proiect de reformă a locuințelor", cuprinzând o panoplie de inovații precum „Tapete de mângâieri", „Fotolii care boxează", „Intrări-cadă-de-baie", „Uși tăioase ca briciul", „Uși interioare care nu lasă să treacă decât inimile curate" sau „Radiatoare care răspund atunci când sunt chemate". În aceeași epocă,

Scanned with OKEN Scanner

Aragon relatează o întâlnire capitală între eroul romanului său *Anicet ou le Panorama* și Arthur Rimbaud. Poetul din Ardennes îi mărturisește lui Anicet:

> Parisul a devenit pentru mine un frumos joc de construcții. Am inventat un fel de Agenție Cook comică [...] Obeliscul a adus Sahara în Place de la Concorde, în timp ce galere pluteau pe acoperișurile Ministerului Marinei [...] Am locuit nepăsător în imobile cuprinse de flăcări, în acvarii gigantice. O pădure se ivise dintr-o dată lângă Operă, sub ai cărei arbori de fier se vindeau stofe în dungi multicolore.
>
> L. ARAGON, *Anicet ou le Panorama*, Gallimard, Folio, 1983, pp. 29-30.

Tânărul poet Anicet, trăgând învățăminte din metoda halucinatorie a mai vârstnicului Arthur, pornește să exploreze pasajul Jouffroy, acea breșă în mineralitatea urbană, acel prag trecut zilnic de mii de gură-cască ori de locuitorii cartierului, acel spațiu intermediar care ducea „de la plăceri la afaceri, de la bulevarde la cartierele comerciale[1]".

În acest pasaj, ferit de intemperii, la antipodul galeriilor comerciale de azi fade și funcționale, tânărul Anicet se lasă în voia unei reverii cu ochii deschiși: „Decor prielnic sensibilității mele, te botez «Pasajul Cosmoramelor»". Acest loc magic, asemeni cutiei scamatorului, posedă „întregul dispozitiv al unui transfigurator al lumilor[2]".

De la eroare la iluzii, de la halucinații voluntare la dorințe realizate, de la scene jucate la secvențe filmate, de la spectacole de balet feerice la procese pierdute, Anicet se dedică explorării pasajului sub semnul spaimei, al jubilației efemere, al crimei expeditive. Totuși, fantezia imagi-

1 *Ibid.*, p. 45.
2 *Ibid.*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

nativă a poetului se sprijină mereu pe diverse obiecte și inscripții, pe multiple semne și solicitări care i se oferă pe tarabele vânzătorului de tapete sau băcanului, în vitrinele ortopedului, naturalistului, frizerului-cosmetician, ale croitorilor sau la intrarea unui hotel cu camere mobilate. Iată câteva exemple din această lungă și spontană dereglare a simțurilor: „Pe geamurile magazinelor majusculele se prefac în hieroglife tulburătoare. Numele proprii ale fabricanților capătă semnificații amenințătoare." În vitrina ortopedului, bandaje și proteze stau alături de un manechin amputat: „Deodată, nefericitul infirm observă că ceea ce se mișcă la capătul brațului său mutilat este un scorpion oribil care se rotește încet în jurul lui însuși." La vânzătorul de fructe exotice, „smochinele crăpate sângerează ca niște încântătoare cancere". O întreagă faună dă năvală din prăvălia naturalistului.

> Vegetația e atât de bogată, animalele devin atât de numeroase, încât mă simt împresurat, sufocat, sugrumat, iar făpturi vermiculare îmi ating în treacăt obrazul, lăbuțe de insecte mi se strecoară pe sub haine, natura mă invadează. În zadar îmi spun că [...] scârțâitul ghearelor de șacal, șuieratul șerpilor boa constrictori nu sunt altceva decât zgomotul mașinilor de cusut [...] spaima mă cuprinde prin forța închipuirii. Cum să ies din pădure?
>
> *Op. cit.*, pp. 48-49.

În 1924, Aragon își prelungește călătoriile, expedițiile în galeriile acoperite, consacrând partea cea mai importantă din cele două în care este împărțit *Paysan de Paris* pasajului Operei, ale cărui galerii, a Termometrului și a Barometrului, sunt de altfel hărăzite unei apropiate demolări. Aceste „acvarii vii", aceste „sanctuare ale unui cult al efemerului" merită să fie privite, după cum spune repor-

terul nostru suprarealist, „ca deținătoarele mai multor mituri moderne." Metafizica nu mai este o preocupare a minții, ea circulă pe căile urbane; sacrul părăsește templele pentru a se răspândi în orașe. După ce Lautréamont, Rimbaud și Chirico dăduseră tonul, suprarealiștii hoinăresc pe străzi, prin locurile unde abundă semnele și simbolurile, unde dorința transformă aparențele, unde hazardul își ia revanșa asupra ordinii stabilite. În 1916, literalmente bântuit de Rimbaud, Breton asociază ceea ce vede pe traseul său cotidian prin Nantes cu una sau alta din vorbele poetului:

> Drumul destul de lung pe care îl fac în fiecare după-amiază, singur și pe jos, de la spitalul de pe rue du Boccage până la frumosul parc Procé îmi deschide tot felul de portițe spre tărâmurile din *Illuminations:* aici, casa generalului din „Enfances", acolo „podul arcuit din lemn", mai departe anumite mișcări insolite pe care le-a descris Rimbaud.
>
> A. Breton, *Entretiens*, ed. cit., p. 36.

Metamorfoza locurilor semnifică totodată o circulație intensă a afectelor, deplasarea generalizată a activităților și rolurilor. Atelierul devine un salon, strada o cafenea, vopseaua o fereastră, cuvântul un afiș, mulțimea o țintă, femeia o uimire, disperarea un tovarăș de masă.

La sfârșitul anilor cincizeci, mergând pe urmele suprarealiștilor, situaționiștii sistematizează deriva urbană. Combinând aspectul ludic și demersul experimental, ei promovează un urbanism unitar. Însă „tehnica trecerii grăbite prin ambianțe variate", altfel spus deriva situaționistă, nu mai are forța de evocare și de încântare cucerită prin imaginația suprarealistă. Ne aflăm într-o epocă critică în care orașul începe să se clatine pe propriile-i temelii datorită excesului de urbanizare. În fața unei mișcări oscilante care va duce în cele din urmă la o descompunere a cetății,

Scanned with OKEN Scanner

imaginarul suprarealist își pierde terenul de predilecție și se resoarbe în mod periculos.

2. HAZARDUL OBIECTIV ȘI DURATELE AUTOMATE

În martie 1922, putem citi în primul număr din *Littérature*, serie nouă, „Spiritul nou", povestire impersonală redactată de André Breton dar nesemnată, care se deschide cu data de luni 16 ianuarie. Louis Aragon, André Breton și André Derain, întâlnindu-se la Café des Deux Magots, constată că au ratat succesiv întâlnirea lor cu aceeași tânără, pe care o observase fiecare în parte hoinărind pe rue Bonaparte sau în fața grilajului de la Saint-Germain-des-Prés. Acest non-eveniment devine un eveniment, coincidența celor trei non-întâlniri produce o durată semnificativă. Eșecul celor trei prieteni în fața unei tinere de o frumusețe deosebită, „a cărei ținută avea ceva care o făcea să pară extrem de *rătăcită*", în fața unui „adevărat sfinx" care evita să le pună întrebări, provoacă primul proces-verbal al hazardului obiectiv.

Presărată cu „apropieri neașteptate" sau „coincidențe înmărmuritoare", *Nadja* este prin excelență povestirea hazardului obiectiv. De pildă, plimbându-se o duminică întreagă împreună cu Soupault, Breton, pe atunci obsedat de firma „LEMNE-CĂRBUNI", se vede înzestrat subit cu un dar al clarviziunii în labirintul capitalei:

> Cred că puteam spune, pe orice stradă am fi luat-o, la ce înălțime pe dreapta sau pe stânga vor apărea aceste prăvălii. Și de fiecare dată era exact așa cum spusesem.
>
> A. Breton, *Nadja*, Gallimard, Folio, 1987, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

Luni, 4 octombrie 1926, pe rue Lafayette, Breton trece pe lângă o tânără „foarte sărac îmbrăcată", care „merge cu capul sus", „curios fardată". Fără a sta pe gânduri, i se adresează necunoscutei, care îi răspunde cu un surâs „foarte misterios". Este Nadja, „suflet rătăcitor". Miercuri, pe 6, la căderea nopții, după multe peripeții, Nadja și Breton iau masa pe o terasă din Place Dauphine. La desert, tânăra care parcurge cu privirea piața îi arată comeseanului ei o casă: „Vezi, acolo, fereastra aceea? Este întunecată, ca toate celelalte. Privește bine. Peste un minut se va lumina. Va fi roșie." Breton își continuă astfel povestirea: „Minutul trece. Fereastra se luminează. Avea, într-adevăr, perdele roșii."

O altă întâlnire fatală, cea din *L'Amour fou*, are loc în seara de 29 mai 1934, între Breton și o tânără necunoscută cu părul „de ploaie limpede peste castanii înfloriți". Urmează o lungă plimbare nocturnă prin Paris, îndeosebi pe străduțele din cartierul Halelor. După câteva zile, Breton își dă seama că felul cum decursese întâlnirea era descris în poemul automat „Floarea-soarelui" scris pe 26 august 1923. Trecând în revistă cele treizeci și unu de versuri din „Floarea-soarelui", Breton conchide: „Afirm că nu există nimic în acest poem din 1923 care să nu fi prevestit tot ceea ce urma să se petreacă mai important pentru mine în 1934." Astfel, poezia poate anticipa realitatea. În ceea ce ne privește, vom cita câteva versuri care prefigurează „noaptea florii-soarelui":

> Călătoarea care traversa Halele la venirea verii
> Pășea în vârful picioarelor
> [...]
> Balul inocenților era în toi
> Lampioanele se aprindeau încet printre castani
> Doamna fără umbră a îngenuncheat pe Pont-au-Change
> [...]
> Porumbeii călători sărutările salvatoare

Scanned with OKEN Scanner

Se alătură sânilor frumoasei necunoscute
[...]
Apariții neașteptate mai devotate se știe decât strigoii
Unii asemeni acestei femei par să înoate

A. BRETON, *Clair de Terre*, „Tournesol", Gallimard, col. Poésie, 1966, pp. 85-86.

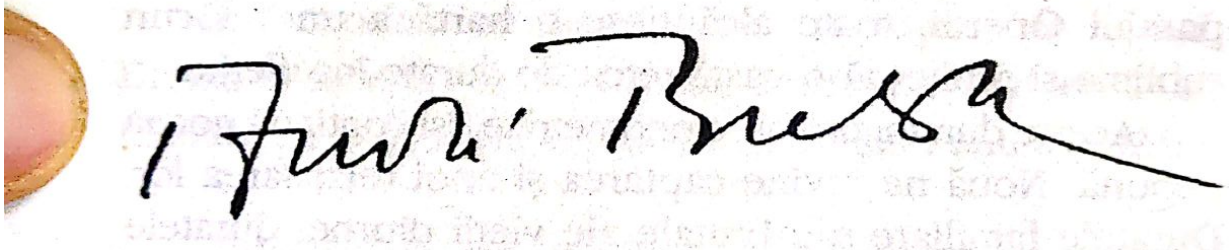
Ne vom mulțumi cu o singură confruntare. Expresia „par să înoate" și cuvântul „lampioane" se aplică de minune frumoasei necunoscute care se produce zilnic cu un număr de dans acvatic într-un music-hall unde este supranumită Quatorze Juillet.

Nu trebuie să credem că suprarealiștii pândesc ivirea hazardului obiectiv cu brațele încrucișate și cu gura căscată. Așa cum, dacă nu ar exista orașul, deriva ar fi imposibilă sau tristă, dacă nu ar exista dorința evenimentele nu s-ar precipita, duratele nu s-ar însufleți. Breton o întâlnește pe Nadja în ziua de 4 octombrie 1926, în a doua parte a cărții, pentru că decorul filmului pe care încep să-l realizeze este deja instalat. Hôtel des Grands Hommes, statuia lui Étienne Dolet, Paul Éluard, Desnos adormit, foarte frumoasa și foarte inutila poartă Saint-Denis, firma „LEMNE-CĂRBUNI", serialul în cincisprezece episoade *Îmbrățișarea caracatiței*, librăria *L'Humanité* etc., acele ilustrații, acele fotografii, în realitate acele durate trăite intens, elaborate, transcrise doar de Breton nu mai așteaptă decât să intre în scenă Nadja. Fără decor, fără fotografii făcute dintr-un anumit unghi, fără atenta cameră de luat vederi, fără replici, fără prezicătoare, fără poezie, fără durate preînregistrate, Breton nu ar fi întâlnit niciodată vedeta filmului și nu ar fi turnat cu ea secvențe care cereau din partea celor doi actori, a celor doi regizori o egală disponibilitate.

Totul se petrece ca și cum realitatea s-ar conforma dorinței suprarealiste, ca și cum faptele obiective ar îmbrățișa

Scanned with OKEN Scanner

cauza subiectivității. În acest context de durate însuflețite, numim durate automate acele evenimente reale sau imaginare, orbitoare sau eclipsate, anodine sau tulburătoare, de nerostit și despre care se tot vorbește fără încetare. Pentru a înțelege aceste durate risipite la voia timpului care se scurge nelinear și a paginilor tipărite, trebuie descifrate mesajele scriiturii automate, trebuie redistribuite coincidențele hazardului obiectiv, trebuie smulse documentele fotografice legendei lor, trebuie să ne apropiem de obiectele pe care suprarealiștii au avut ocazia să le confecționeze sau să le manipuleze. Atunci când scrierea automată întâlnește hazardul obiectiv, se declanșează o durată. Un exemplu strălucit: apariția anului 1713 în monograma sau inițialele AB, sau mai exact în grafia, prin definiție automată, a semnăturii lui André Breton.



Legat de acest subiect, Breton compune un poem-obiect intitulat „Portret al actorului AB în rolul său memorabil din anul de grație 1713". Acest tablou, alcătuit din obiecte, din fraze și din imagini, formează un dispozitiv care cuprinde durate survenite în 1713. Astfel, André Breton, descifrând grafia propriilor sale inițiale, descoperă o dată a istoriei europene și proiectează asupra ei un fascicul de durate. Din anul 1713, el reține în special nașterea lui Diderot și Vaucanson, căsătoria matematicianului orb Saunderson, inventatorul unei mașini de calculat descrise de Diderot în *Scrisoare despre orbi*. Evocă de asemenea pacea de la Utrecht și bula *Unigenitus* a papei Clement al XI-lea, care consacră triumful iezuiților asupra janseniștilor.

Scanned with OKEN Scanner

Abația de la Port-Royal este distrusă. Breton îl socotește pe Clement al XI-lea un câine bătrân. Le-a adus prejudicii lui Pascal și Racine.

Dacă în anii douăzeci André Breton și-a descifrat semnătura și s-a supranumit public 1713, începând din anii treizeci el și-a dat înapoi cu o zi data nașterii fără s-o mărturisească celor din jur. A înlocuit o durată biologică cu o durată mentală și automată. Zilei de 19 februarie 1896, data reală a venirii sale pe lume, o tristă miercuri a Cenușii așezată sub semnul Peștilor, el i-a preferat data de 18 februarie 1896, ziua de lăsata secului aflată sub semnul Vărsătorului. În rezumat, nemărturisita zi de naștere a lui Breton, anul 1713, poemul „Floarea-soarelui" din 1923, adeverit unsprezece ani mai târziu, viziunea pe care o are Nadja în Place Dauphine, halucinația rimbaldiană a tânărului Breton la Nantes, călătoria magică a lui Aragon în pasajul Operei, toate alcătuiesc o hartă a unor locuri sublime și schițează o vastă rețea de durate însuflețite.

Aceste durate, uneori cronometrate, își continuă goana nebună. Nouă ne revine captarea și apoi relansarea lor. Duratele familiare sau brutale ale vieții diurne, duratele onirice intense și malițioase, duratele teatrale oferite pe un platou, duratele filmice montate și demontate, duratele scurte și spectaculoase ale actualității, duratele imortalizate pe o placă sensibilă, duratele staționare, evanescente ale scrisului, pe toate acestea Breton și prietenii săi au visat să le includă într-o poezie alertă sau o pictură mentală capabilă să le asocieze automat:

> Firave repere de acest ordin îmi dau uneori iluzia că încerc marea aventură, că mă asemăn într-un fel unui căutător de aur: caut aurul timpului.
>
> A. Breton, începutul la *Introduction au discours sur le peu de réalité*, în *Point du jour*, Gallimard, col. Idées, 1970, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

3. GENEZA OBIECTULUI SUPRAREALIST

Montând o roată de bicicletă, cu furca așezată invers, pe un taburet, Marcel Duchamp a conceput în 1913, în atelierul său, primul lui *ready made*. Anul următor, a cumpărat un suport pentru sticle și a hotărât să-l semneze. Se știe că a încercat să expună la New York, la salonul Independenților din 1917, un pisoar din porțelan. Câțiva ani mai târziu, a realizat un adevărat obiect suprarealist umplând o colivie mică de păsări cu bucăți de marmoră, care puteau fi luate drept bucăți de zahăr, și adăugându-i un termometru. Intitulat *Why not sneeze?* („De ce să nu strănuți?"), acest obiect era destinat îndeosebi să-i descumpănească pe aceia care aveau să-l cântărească în mână.

În *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton descrie un obiect straniu, o carte cu totul ieșită din comun, pe care a văzut-o în vis la sfârșitul anului 1924:

> Astfel, într-una din ultimele nopți, în somn, la un târg în aer liber care se ținea lângă Saint-Malo, am pus mâna pe o carte destul de stranie. Dosul acestei cărți era alcătuit dintr-un gnom de lemn a cărui barbă albă, tunsă după moda asiriană, cobora până la picioare. Grosimea statuetei era normală și nu te împiedica în nici un fel să răsfoiești paginile cărții, care erau din lână groasă neagră. M-am grăbit s-o cumpăr și, trezindu-mă, am regretat că n-am găsit-o lângă mine. Ar fi destul de ușor s-o reconstitui. Mi-ar plăcea să pun în circulație câteva obiecte de acest gen, a căror soartă îmi pare eminamente problematică și tulburătoare. Aș însoți cu un astfel de obiect fiecare din cărțile mele pentru a le dărui unor persoane alese.
>
> A. Breton, *ibid.*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

Combinând sculptura și tricotajul, cartea onirică a lui Breton nu este, evident, destinată să fie citită, ci văzută și palpată. Poezia nu străbate doar cuvintele, ea se depune în lucruri. Putem atunci s-o privim, s-o atingem, s-o admirăm, s-o mângâiem. Nu noi suntem posesorii unui asemenea obiect tulburător alcătuit din materiale deseori amestecate, ci el este acela care ne captivează, ne vrăjește. Adevărat fetiș, formidabilă putere magică, obiectul suprarealist ne trezește sensibilitatea, ne subjugă personalitatea.

La sfârșitul anului 1926, în cadrul Galeriei Suprarealiste, proiectul unei „colecții de globuri cu zăpadă" este pe cale de a se realiza. Mai mulți pictori precum și Nadja sunt invitați să imite acele *ready made* ale amintirii care, atunci când sunt ușor clătinate, acoperă cu zăpadă peisajul sau monumentul aflat în interior. Globul de sticlă al lui Man Ray, conceput pentru a fi multiplicat în o sută cincizeci de exemplare, are pictat pe el un ochi impunător, iar în interior creioane colorate de diferite dimensiuni. În jurul anului 1931, Man Ray va fixa pe acul unui metronom, cu ajutorul unei agrafe, fotografia impresionantă a unui ochi al iubitei sale, Lee Miller, numind acest ansamblu *Obiect de distrugere*. Fără îndoială că, prin mijlocirea globului cu zăpadă, acest fragment de oraș cu sclipiri de lumină, această memorie suspendată de niște particule de materie, suprarealiștii și-au dorit să țină în podul palmei o lume nouă, axată pe imaginar, o modernitate constituită dintr-o mulțime de durate. Însă un glob cu zăpadă care păstrează secretul copilăriei, precum acel „Rosebud" al lui Orson Welles din *Citizen Kane*, un glob de cristal în care viziunile însoțesc aparițiile nu pot decât să se spargă ori să se topească la soare: „Secolele globuri de zăpadă nu adună rostogolindu-se decât firavele urme ale pașilor de om[1]".

1 Prima frază a Introducerii la *Lettres de guerre* de Jacques Vaché (1919), în A. Breton, *Les Pas perdus*, Gallimard, col. Idées, 1970, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

Gama obiectelor suprarealiste este nesfârșită, așa cum o arată catalogul general al lui Dali (obiecte cu funcționare simbolică, transsubstanțiate, de proiectat, învelite, mașinării, mulaje) și clasificarea lui Breton (obiecte matematice, naturale, sălbatice, găsite, iraționale, *ready made,* interpretate, încorporate, mobile), fără a mai socoti obiectele tulburătoare ale lui Paul Nougé. Repudiind sistemul artelor frumoase și categoriile frumosului, al artelor majore sau al bunului gust, respingând mediocritatea masei obiectelor uzuale, suprarealismul vrea să recreeze lumea în însăși materialitatea ei, prin orice mijloace. El ridică la rangul de operă de artă obiectele confecționate de primitivi sau de nebuni, acele *ready made,* obiectele naturale: „Orice epavă aflată la îndemâna noastră trebuie să fie considerată ca un precipitat al dorinței noastre[1]". Pe tarabele din piața de vechituri ochiul suprarealist, sălbatic și experimentat, naiv și versat, poate descoperi o formă pentru prăjiturile numite „gaufres", o lingură țărănească a cărei coadă se sprijină pe „un mic pantof ce face corp comun cu ea", „un descendent foarte evoluat al coifului", o machetă demografică, pe scurt, unul „dintre acele obiecte pe care nu le găsești nicăieri altundeva, demodate, fragmentate, inutilizabile, aproape incomprehensibile și în cele din urmă perverse"[2].

Dar în afara acestor lucruri găsite întâmplător, suprarealismul construiește, inventează, meșterește el însuși obiecte. *Bila suspendată* a lui Giacometti, obiect cu funcționare simbolică și conotație erotică, a fost descrisă în acești termeni de Dali:

> O bilă de lemn având o scobitură feminină este suspendată, cu ajutorul unei corzi fine de vioară, deasupra unei semilune, una din muchiile acesteia atingându-i ușor cavitatea.

1 *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 283.
2 A. Breton, *Nadja*, p. 62.

> Spectatorul se vede îndemnat instinctiv să lase globul să alunece pe muchie, lucru pe care lungimea corzii nu îl îngăduie decât parțial.
>
> S. DALI în *Le Surréalisme ASDLR*, nr. 3, p. 17.

Obiectul suprarealist modifică relațiile noastre cu opera de artă și cu obiectele tehnice. Dacă acele *ready made*, suportul pentru sticle sau pisoarul, își pierd funcția inițială ajungând să troneze într-un salon, colivia de păsări umplută cu bucăți de marmoră este cântărită în mâini, cartea cu pagini din lână groasă neagră este „răsfoită", globul cu zăpadă este clătinat, ochiul metronomului mobilizează vederea în detrimentul auzului, bila suspendată este mângâiată sau deplasată fără voie. Departe de a fi depreciată, practica estetică este stimulată, reevaluată, diversificată. Și adesea umorul facilitează deturnările de sens sau răsturnările de perspectivă. Cu mult înainte de provocarea estetică a unui Christo împachetând Pont-Neuf la Paris, suprarealiștii au înțeles natura fantomatică a oricărui obiect. În 1920, Man Ray învelește o mașină de cusut într-o cuvertură și leagă totul cu sfoară; își intitulează obiectul-fantomă *Enigma lui Isidore Ducasse*. În 1931, Salvador Dali, anticipând îmbălsămarea actuală a artelor frumoase, inclusiv a artei moderne, muzeificarea generalizată a produselor tehnice mai vechi sau mai noi, pietrificarea cetăților și a siturilor, se gândește să clădească mausolee mărețe printr-o serie de împachetări și acțiuni de protejare garantând o înmormântare definitivă:

> Automobile mari, de trei ori mai mari decât cele obișnuite, vor fi reproduse [...] în ghips sau onix, pentru a fi închise, înfășurate în lenjerie de damă, în morminte, al căror amplasament nu va putea fi recunoscut decât prin prezența unui mic orologiu din paie. Muzeele se vor umple rapid cu obiecte a căror inutilitate, măreție și abundență vor duce

la construirea, în pustiuri, a unor turnuri destinate anume păstrării lor. Porțile acestor turnuri vor fi cu pricepere ascunse și în locurile respective va curge necontenit un izvor de lapte adevărat, care va fi absorbit cu aviditate de nisipul cald.

S. DALI, *ibid.*

4. SUBIECTIVITATEA OBIECTELOR, ÎNSUFLEȚIREA DURATELOR

Încă din iulie 1918, Breton dă în poemul „Pentru Lafcadio" rețeta **poemului-colaj** sau a **scrisorii-colaj**. Ea te învață cum să devii „primitor de contribuții indirecte", cum să te folosești adică de prieteni, ziare, evenimente, regrupând indicii disparate, operând fără știrea persoanelor solicitate. Cu toate acestea poemul-colaj, scrisoarea-colaj ca și mai târziu poemul-obiect sunt supradeterminate de un destinatar privilegiat. Astfel, în scrisoarea-colaj către Vaché, cu data poștei de 13 ianuarie 1919, André Breton, care și-a pus inițialele urmate de semnalmentul său militar într-unul din pliurile documentului, așteaptă de la omologul său, despre care nu știe că murise cu o săptămână înainte, să perceapă, în acest amestec de tăieturi din ziare, de imagini trunchiate, de etichete selecționate, de hârtii împăturite, de rânduri recopiate, zgomotul de fond al duratelor.

Poezia suprarealistă emană atât din lucruri cât și din cuvinte. Nu există un verb pentru poeți și un imaginar pentru pictori. Și unii și ceilalți amestecă cu ușurință text și imagini, utilizează diverse materiale, decupează, lipesc și bricolează. Având această libertate, suprarealiștii au inventat scrisoarea-colaj, colajul, cadavrul rafinat, obiectul suprarealist și poemul-obiect. Acesta din urmă nu se înscrie, precum caligramele lui Apollinaire, în spațiul tipografic al

Scanned with OKEN Scanner

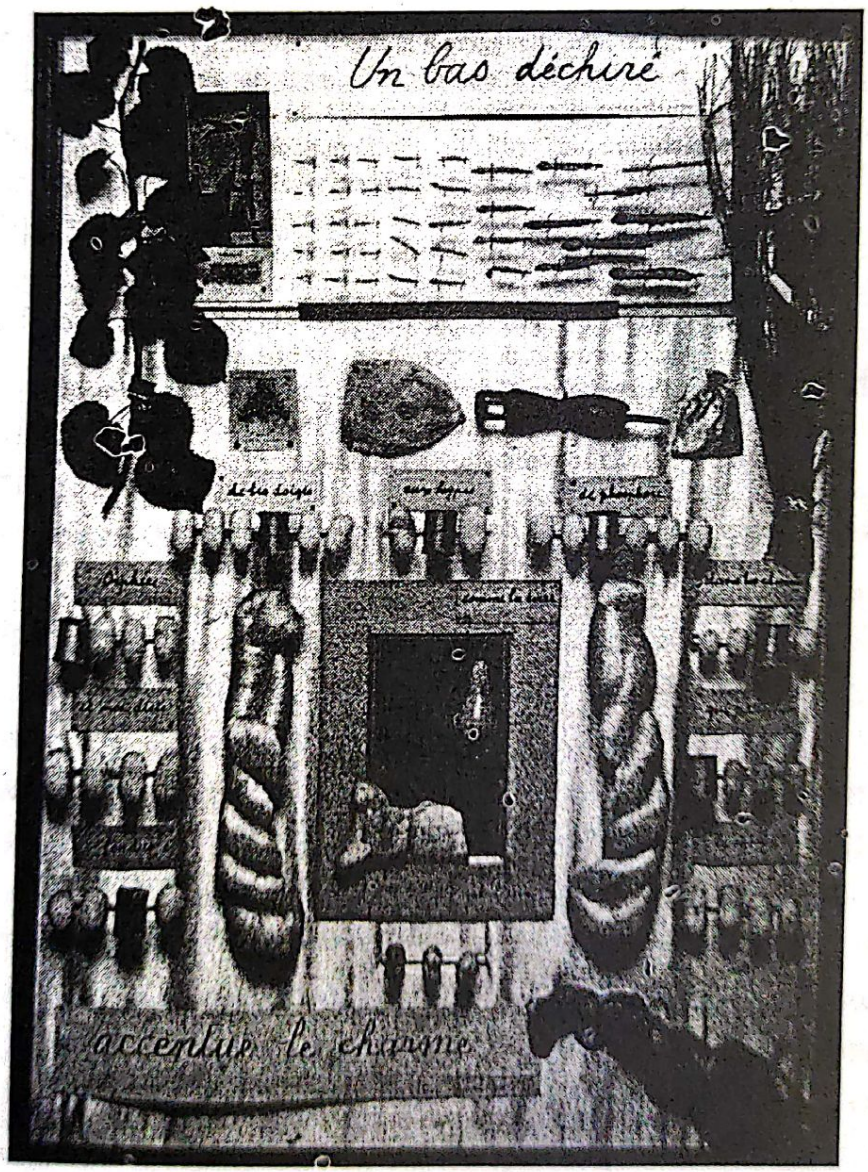
paginii tipărite; el se desfășoară în cadrul unui tablou sau recurge la adâncimea unei cutii pentru a introduce în ea text, imagini și mici obiecte. În noiembrie 1941, Breton compune la New York poemul-obiect *Un Bas déchiré* care merită să fie examinat mai îndeaproape. Înainte de a vorbi în detaliu despre acest tablou de cincizeci pe optzeci de centimetri, îl putem situa raportându-l, pe de o parte, la jocul de cuvinte al lui Marcel Duchamp, „Des bas en soie... la chose aussi...", iar, pe de altă parte, la descrierea făcută de Breton, în *Les Vases communicants*, unui obiect insolit, zărit în aprilie 1931 pe rue de Paradis:

> În vitrina unui mic negustor de ciorapi, un buchet foarte prăfuit de gogoși de viermi de mătase agățate de niște crengi uscate care se înălțau dintr-un vas incolor. O reclamă inversă prin excelență. Ideea vădit sexuală a viermelui de mătase și a piciorului pe care ciorapul, expus foarte aproape de vas, era destinat să se muleze, m-a sedus pesemne fără să-mi dau seama preț de câteva secunde, apoi a făcut loc dorinței de a inventa pentru buchetul gri un fundal care să-l pună cât mai bine în valoare.
>
> A. Breton, *Les Vases communicants*, ed. cit., p. 117.

În 1941, André Breton compune un imn ciorapului de mătase și femeii iubite fixând sau prinzând cu ace, pe un fond strălucitor din pânză de mătase, zeci de obiecte și vreo cincisprezece cartonașe cu texte scrise de mână. Ansamblul este savant ordonat, orchestrat. Mai întâi ești surprins de luxuriança poemului-tablou, apoi descoperi încetul cu încetul alunecări de sens, analogii, ramificații existente între fotografia provocatoare a unei femei îmbrăcate sumar, o ramură de dud adevărată, minuscule ouă de vierme de mătase, viermi de mătase adevărați, de toate mărimile, o înșiruire de coconi, sculuri de mătase de țesut,

Scanned with OKEN Scanner

mosoare de mătase albă sau colorată, unelte pentru desfacerea cojii coconilor, un flacon din care ies mosoare de mătase pentru brodat, o mătură de nuiele în care sunt prinse două țigări etc. În acest tablou radios și familiar în care dorința zdruncină realitatea, în care formele se adaptează culorilor, în care cele patru elemente se combină, iar femeia de mătase echivalează cu insesizabilul, cu lucrul în sine ce nu poate fi cunoscut al lui Kant, putem reconstitui poemul propriu-zis, a cărui dispunere sugerează cel puțin două lecturi:



„Un Bas déchiré", 1941, Galeria Pierre Matisse. Reprodus prin bunăvoința Jacquelinei Monnier.

Scanned with OKEN Scanner

UN CIORAP RUPT
Însămânțează
Și fii cea care dirijează orchestra
Cu degetele tale cu panașuri de fosfor
Orfeu și dorința mea topite
Precum pământul și apa
În părul tău care pălește în zori
ACCENTUEAZĂ FARMECUL

Asemenea buchetului obscur din rue de Paradis, poemul-obiect din 1941 constituie „o reclamă inversă". În loc să laude o marfă, să preamărească un produs finit, el vede stejarul într-o ghindă, desfășoară efectele unui impuls primar. Sugerează transformarea lentă și sinuoasă care leagă coconul viermelui de mătase de ochiul deșirat al unui ciorap de mătase și deopotrivă cursul paralel și tumultuos al unei dorințe. De fapt, erotismul ciorapului rupt vrea să evite o ruptură mai profundă. Entitate materială încărcată de subiectivitate și de afectivitate, poemul-obiect dobândește valoarea magică a unui talisman. De aceea pictorul Matta, suferind de grave tulburări ale vederii, s-a grăbit să achiziționeze acel *Objet invisible* al lui Giacometti și *Un Bas déchiré* al lui Breton.

Singur sau în grup, suprarealistul nu lasă imaginația să-i scape, nu pierde ocazia să creeze. Cu obiectul suprarealist, el modelează subiectiv experiența. Cu duratele automate, stăpânește și diversifică timpul. Poezia suprarealistă evită pericolele identificării cu literatura și ale subordonării față de politică, operând joncțiuni între cuvânt și act, scriitură și pictură, asemănător și deosebit: „Totul ne îndeamnă să credem că există un anumit punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează a mai fi percepute contradictoriu[1].

1 Începutul la *Second Manifeste*, ed. cit., pp. 72-73.

Scanned with OKEN Scanner

4
Eșecul unei joncțiuni: poezie și revoluție

1. REVOLUȚIONARI FĂRĂ REVOLUȚIE

Dacă revoluția de la 1848 îi entuziasmează pe poeții romantici, situația nu mai e aceeași în 1871, când Comuna din Paris este condamnată de majoritatea oamenilor de litere. În perioada dintre cele două războaie, scriitorii și artiștii, adesea pacifiști, trec la dreapta sau se declară de stânga. După Eliberare și până în 1980, intelectualii se angajează în masă în rândurile partidului comunist, pe care îl părăsesc apoi în valuri succesive: după 1945, inteligența franceză a fost cucerită, obnubilată de idealul revoluționar; a fost nevoie de năruirea regimului comunist, în statele din Est, pentru ca imaginea revoluției leniniste și a avatarurilor sale trotkiste sau staliniste să fie compromisă.

Din 1918 până la 1924, suprarealiștii, care vorbesc bucuroși despre anii 1789, 1793, 1830, 1848, 1871 și mai ales despre violența anarhistă, neglijează revoluția rusă din 1917. Încă din 13 ianuarie 1919, André Breton îi expediază lui Jacques Vaché, de a cărui moarte nu aflase, o scrisoare-colaj conținând acest mesaj: „Vom face Revoluția, îmi spune un prieten. Vom pune mâna pe *Le Matin* și-l vom

numi *Le Grand Soir*." Pe 13 mai 1921, se deschide, la sala Societăților Savante, procesul public al lui Maurice Barrès, acuzat de dada-suprarealiști, constituiți în „tribunal revoluționar", de „atentat la siguranța spiritului". În ianuarie 1922, în „povestirea morală" a lui Louis Aragon, „Când totul s-a sfârșit", Clément Grindor, narator cinic și trădător tipic, relatează escapadele nebunești ale bandei lui Bonnot lăudându-i excesiv pe banditii anarhiști[1]. Același Aragon justifică, în februarie-martie 1923, asasinarea șefului grupării *Camelots du Roi*, Marius Plateau, de către anarhista Germaine Berton care devine o figură emblematică a femeii suprarealiste. Pe 8 martie 1923, la Café Napolitain, socotindu-se îndreptățit de cele două prenume ale sale, Robert Pierre, să se identifice cu Robespierre, Desnos nu se dă în lături să-l pălmuiască pe un anume Wieland Mayr care adusese acuzații lui Robespierre și Marat într-un articol din *Gaulois*. În octombrie 1924, așa cum dovedește faimoasa frază a lui Aragon: „Sunt bucuros că literatorul pe care-l salută astăzi deopotrivă tapirul Maurras și ramolita Moscovă...", frază extrasă din nu mai puțin faimosul manifest „Un cadavru" distribuit la moartea lui Anatole France, revolta suprarealistă încă nu îmbrățișează cauza Revoluției din Octombrie. Pentru a se vedea tonul și vehemența acestui manifest, este de ajuns să reamintim că textul lui Breton intitulat „Interdicție de înhumare" conchide logic: „Nu trebuie ca omul acesta, odată mort, să mai ridice praful în urma sa", iar contribuția lui Aragon intitulată „Ați pălmuit vreodată un mort?" se încheie cu o declarație radicală: „Sunt zile când visez o gumă de șters murdăria umană."

Atunci când suprarealiștii se constituie în „tribunal revoluționar" pentru a-l judeca pe Barrès, ei sunt pe punctul de a depăși negația pură a fazei Dada. Proclamând „sigu-

1 În *Le Libertinage*, Gallimard, col. L'Imaginaire, 1991, pp. 69-84.

Scanned with OKEN Scanner

UN CADAVRE

Il était devenu si hideux, qu'en passant la main sur son visage il sentit sa laideur.

A. FRANCE (*Thaïs*)

L'erreur

Anatole France n'est pas mort : il ne mourra jamais. Quelques braves écrivains dans une dizaine d'années auront inventé un nouvel Anatole. Il y a des gens qui ne peuvent pas se passer de ce personnage comique, le « plus grand homme du siècle » ou « un *maître* écrivain ». On recueille ses moindres mots, on étudie à la loupe ses moindres phrases et puis on bêle : « Comme c'est beau... mais c'est magnifique, c'est splendide ! » Le *maître* éternel.

Celui qui vient de disparaître n'était pourtant pas très sympathique. Il n'a jamais songé qu'à son petit intérêt, à sa petite santé, il attendait la mort, paraît-il. C'est une jolie solution. Mais à part cela, sérieusement qu'a-t-il fait, à quoi a-t-il pensé ? Puisqu'il ne s'agit aujourd'hui que de déposer une palme sur un cercueil, qu'elle soit aussi lourde que possible et qu'on étouffe ce souvenir.

Un peu de dignité, Messieurs de la famille ! Pleurez toutes les larmes de votre corps. Anatole a rendu ce qu'on appelait son âme. Vous n'avez rien à attendre de cette mémoire molle et sèche. C'est fini !

La nuit descend déjà. On reste étonné, lorsqu'on a le courage de parcourir les articles nécrologiques, de la pauvreté des éloges décernés à feu France. Quelles tristes couronnes en simili-celluloïd ! On rapporte régulièrement le mot de Barrès : « C'était un mainteneur ». Quelle cruauté ! Le maintenir de la langue française : cela fait penser à un adjudant ou à un maître d'école très pédant. Je pense que c'est une singulière *idée* que de perdre quelques minutes à adresser des adieux à un cadavre dont on a retiré la cervelle ! Puisqu'enfin tout est fini, n'en parlons plus.

J'ai assisté aujourd'hui à de bien jolis spectacles. Des croix-rouges qui se dispersaient en marchant devant un cercueil. J'ai vu aussi une femme en deuil, voilée de crêpe, aller à l'hôpital laisser une bavette avec son moribond de mari et lui montrer les beaux habits tout neufs qu'elle avait achetés le matin en attendant sa mort.

PHILIPPE SOUPAULT.

Un vieillard comme les autres

Le visage de la gloire, le visage de la mort, celui d'Anatole France vivant ou mort. Tes semblables, cadavre, nous ne les aimons pas. Que de bonnes raisons, pourtant, ils ont de durer, comme la beauté et l'harmonie qui les remplissent d'aise, qui leur mettent aux lèvres un bon sourire, un sourire de père de famille. La beauté, cadavre, nous la connaissons bien et si nous nous y prêtons, c'est qu'elle ne nous donne pas précisément à sourire. Nous n'aimons le feu et l'eau que depuis que nous avons envie de nous y jeter. L'harmonie, ah ! l'harmonie, le nœud de la cravate, mon cher cadavre, et la cervelle à l'écart, bien rangée dans le cercueil et les larmes qui sont si douces, n'est-ce pas.

Ce que je ne puis plus imaginer sans avoir les larmes aux yeux, la Vie, elle apparaît encore aujourd'hui dans de petites choses dérisoires auxquelles la tendresse seule sert maintenant de soutien. Le scepticisme, l'ironie, la lâcheté, France, l'esprit français, qu'est-ce ? Un grand souffle d'oubli me traîne loin de tout cela. Peut-être n'ai-je jamais rien su, rien vu, de ce qui déshonore la Vie.

PAUL ELUARD.

Le gouvernement et la foule des admirateurs du Maître sont venus ce matin apporter leur hommage

C'est dès 9 heures du matin, et non pas à partir de 11 heures, comme on l'avait primitivement décidé, que les portes de la maison d'Anatole France ont été ouvertes aux visiteurs désireux de saluer une dernière fois la dépouille du grand écrivain disparu.

A peine ouverte, la maison de la villa Saïd ne tarde pas à s'emplir. C'est un défilé ininterrompu d'admirateurs et d'amis du maître.

Le cercueil, placé dans le salon sous le grand dais noir brodé d'argent, disparaît littéralement parmi les fleurs amoncelées. Les dernières étoiles d'argent que l'on pouvait voir tout à l'heure encore briller sur le drap mortuaire s'effacent à leur tour, étouffées sous les œillets doubles, les violettes, les chrysanthèmes, les glaïeuls...

Pas le moindre candélabre, pas la plus petite flamme tremblante de cierge.

Le lustre du salon a été simplement voilé de crêpe et jette une clarté douce sur le monceau de fleurs sous cette serre.

On franchit le vestibule, on s'incline devant le cercueil, et l'on sort du salon par la petite galerie où, sur une console ancienne, le buste d'Anatole France, par Bourdelle, paraît étrangement vivant.

Dans le vestibule, devant la vitrine emplie de frêles Tanagra, on a disposé sur une table des feuilles volantes qui se couvrent bientôt de signatures. Elles sont trop pour qu'on les puisse mentionner toutes.

Au hasard, voici les noms : Mme Ludovic Halévy, MM. Elie et Daniel Halévy, M. et Mme Jean Hennessy, Aristide Briand, Severin, René Bayloux, Pierard, député à la Chambre belge, etc., etc.

A l'issue du Conseil des ministres, M. Herriot, accompagné de M. Daudet, ministre de la marine, et de M. Israël, secrétaire général à la présidence du Conseil, est venu en aide.

Peu après arrivaient à pied MM. Chautemps, ministre de l'intérieur, et François-Albert, ministre de l'instruction publique.

Manifestul „Un cadavre", distribuit de 21 octombrie 1924 (col.: Dominique Rabourdin).

Scanned with OKEN Scanner

ranța spiritului" ca valoare, ei se complac mult mai puțin în provocarea gratuită, agitația sterilă, cretinizarea, contradicția dusă la nesfârșit, umorul agasant, scandalul de dragul scandalului. Și scapă astfel de autodistrugere. Nihilismului, când activ, când reactiv al mișcării Dada, îi urmează afirmarea revoluției, termen a cărui traducere suprarealistă cea mai adecvată este dată în aprilie 1925 printr-o glosă a lui Michel Leiris: „*Révolution* [Rêve-solution] – solution de tout rêve."[1]

Nu trebuie confundată *La Révolution surréaliste*, al cărei prim număr apare la 1 decembrie 1924, cu *Le Surréalisme au service de la Révolution*, a cărui primă apariție datează din iulie 1930. Titlul din 1924 indică faptul că suprarealiștii sunt singurii inițiatori ai unei revoluții poetice, spirituale sau culturale, în vreme ce formula din 1930 subordonează acțiunea lor revoluției sociale și politice. În principiu, cel de-al doilea titlu îi consacră pe suprarealiști ca militanți revoluționari, dar cu condiția ca ei să se supună exigențelor revoluției comuniste. În fapt, Breton și prietenii săi nu se vor metamorfoza deloc în militanți politici și nu se vor supune nici Partidului Comunist Francez, nici Internaționalei comuniste. Aceasta însemnând că revoluția suprarealistă, poetică, imaginativă și efectivă va rivaliza mereu cu cealaltă revoluție, prozaică, politică și inexistentă.

În 1972, André Thirion, suprarealist între 1928 și 1934, își publică memoriile sub titlul sugestiv *Révolutionnaires sans Révolution*. După opinia sa, suprarealiștii au agitat spiritele și au schimbat moravurile fără să aștepte semnalul revoluționarilor de profesie. Având mai multe afinități cu utopistul Charles Fourier, din *Nouveau Monde amoureux*, decât cu Karl Marx, analistul din *Capitalul*, ei nu au renunțat la dorințele lor și nu și-au lichidat personalitatea.

1 *Revoluție* (vis-soluție) – soluția oricărui vis (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Și s-au lovit în cele din urmă de dogmele și de practicile criminale ale diverșilor susținători ai Revoluției. Au dejucat mitul conform căruia revoluția socială ar fi premergătoare oricărei transformări individuale. Nu s-au lăsat intimidați de organizatorii de revoluții, simpli aspiranți la un transfer de putere.

2. O TELEGRAMĂ CURIOASĂ

După modelul Internaționalei comuniste, Kominternul, care vrea să apere sau să răspândească revoluția sovietică, Biroul internațional de literatură proletară sau revoluționară își propune să mute lupta de clasă pe terenul literaturii și să-și exercite controlul, în Franța ca și în URSS, asupra scriitorilor comuniști și a tovarășilor de drum. Ca revoluționari, suprarealiștii s-au înclinat oare în fața Biroului internațional de literatură? S-au supus ordinelor Moscovei? La prima vedere, două indicii concordante, un titlu de revistă și o telegramă, par să confirme acest lucru.

Adoptat în iulie 1930, noul titlu de revistă, *Le Surréalisme au service de la Révolution,* „marchează o concesie foarte importantă în plan politic", cum va recunoaște André Breton în 1952. Totuși, încărcătura explozivă a suprarealismului în 1930 este atât de mare încât nici o supraveghere politică nu pare susceptibilă să o dezamorseze. De altfel, formula „în slujba Revoluției" fusese deja folosită în numărul din *Clarté*, decembrie1925 – ianuarie 1926, care anunța sabordarea revistei în folosul unei noi publicații proiectate de cei de la *Clarté* și de suprarealiști, *La Guerre Civile*. Într-adevăr, aparținând mișcării comuniste, redactorii ținuseră să afișeze în două rânduri următorul anunț: „RĂZBOIUL CIVIL în slujba revoluției". Fără îndoială, ei

voiau să atenueze violența titlului și să ofere garanții partidului comunist. Pe de altă parte, știind că grafismul nu este inocent, să nu uităm că, pe coperta revistei din 1930, „SUPRAREALISMUL" joacă rolul unui adevărat titlu, în timp ce rândul următor, „în slujba revoluției", funcționează ca un subtitlu. Pe scurt, forma răstoarnă fondul.

Oricum, dacă titlul din 1930 implică o supunere față de Revoluție, el nu presupune și o raliere la pozițiile Partidului Comunist Francez sau ale Kominternului. Or ralierea la tezele comuniste oficiale este proclamată chiar în deschiderea primului număr din *Surréalisme au service de la Révolution*, care reproduce o telegramă trimisă de la Moscova lui André Breton, ca și răspunsul suprarealiștilor ce își declară sprijinul. Iată telegrama:

> Birou internațional literatură revoluționară roagă a se răspunde întrebare următoare care va fi poziția voastră dacă imperialism declară război sovietelor stop adresa cutia poștală 650 Moscova.

Începutul răspunsului nu lasă să planeze nici o îndoială asupra profesiunii de credință comuniste a suprarealiștilor:

> Tovarăși dacă imperialism declară război sovietelor poziția noastră va fi conformă cu directivele Internaționalei a Treia poziția membrilor Partidului Comunist Francez.

Cu toate acestea, o scrisoare inedită din 16 aprilie 1930 ne îngăduie să înțelegem că actul de fidelitate făcut public în iulie nu este spontan, ci dictat de considerente tactice. În acea miercuri 16 aprilie, André Breton îi scrie lui

Scanned with OKEN Scanner

André Thirion: „Am primit luni o telegramă foarte curioasă". Și adaugă după ce transcrisese telegrama de la Moscova:

> Nu găsești că acest text este curios? Ca redactor la *L'Ère Nouvelle*, consider că ar trebui să te ridici energic împotriva unor astfel de procedee de propagandă, dacă nu cumva ar trebui s-o luăm ca pe o provocare.

Constatăm că Breton nu a primit cu fervoarea unui militant mesajul Biroului internațional de literatură al cărui rol pare să nu-l cunoască. Indignat sau neîncrezător, îl respinge calificându-l cu luciditate drept „procedeu de propagandă". Probabil că, ulterior, Aragon și Thirion l-au ademenit cu avantajele tactice ale unei alianțe cu anumite instanțe comuniste. Astfel, curioasa telegramă primită în ziua sinuciderii lui Maiakovski, adusă la cunoștința publicului în iulie, a slujit drept preludiu la invitația adresată lui Louis Aragon și Georges Sadoul de a participa la congresul de la Harkov din noiembrie 1930, ce avea să schimbe cursul istoriei suprarealismului.

3. MIȘCARE SUPRAREALISTĂ ȘI PARTID COMUNIST

Evident, nu trebuie confundat puternicul partid comunist francez care, după 1945, controla mai multe sindicate, inteligheția de stânga, numeroase primării și aspira la guvernare, cu micul partid revoluționar dintre cele două războaie, având un număr redus de militanți și o reprezentare parlamentară neînsemnată. În timpul celor zece ani de relații mai mult sau mai puțin încordate între suprarealiști și comuniști, începând cu prima apropiere din iulie 1925, cu ocazia Apelului lui Barbusse împotriva războiului

Scanned with OKEN Scanner

din Rif, până la divorțul din august 1935 exprimat în broșura *Du temps que les surréalistes avaient raison*, mișcarea suprarealistă, care ținea la independența ei, s-a considerat întotdeauna un partener cu drepturi depline, în raport cu partidul proletarilor. Dar, odată cu procesele de la Moscova din 1936, colaborarea cu partidul comunist nu va mai fi decât o amintire, confruntarea părând inevitabilă. Declarația *Rupture inaugurale* din 21 iunie 1947 va reitera condamnarea partidului stalinist. Ceea ce nu-i va împiedica pe artiști și intelectuali, în marea lor majoritate, să adere, vreme de trei decenii, la partidul comunist și să contribuie astfel la creșterea prestigiului acestuia.

La 25 noiembrie 1924, Aragon îi răspunde lui Jean Bernier, care îi reproșase în *Clarté* expresia „ramolita Moscovă":

> Așez spiritul de revoltă cu mult deasupra oricărui fel de politică [...] Revoluția rusă mă lasă rece. La scara ideilor, ea reprezintă cel mult o vagă criză ministerială.

Primul număr din *La Révolution surréaliste*, datat 1 decembrie 1924, arată fără echivoc că se pregătește o revoluție spirituală și nu una socială. Pe spatele copertei, tăiat în diagonală de un pește numit „Suprarealism", publicul este invitat să meargă la Biroul central de cercetări suprarealiste: „Suntem în pragul unei REVOLUȚII. Puteți lua parte la ea." La 2 aprilie 1925, Artaud, Boiffard, Leiris, Masson și Naville, încercând să analizeze rolul suprarealismului și, respectiv, al revoluției în derularea acțiunii, admit în cele din urmă:

> [...] că ceea ce domină în spiritul lor este o anume stare de furie [și] că tocmai pe calea acestei furii ar putea ei atinge, cel mai ușor, iluminarea suprarealistă.

Scanned with OKEN Scanner

Din octombrie 1924 până în aprilie 1925, în timpul perioadei de activitate publică, apoi privată, a Biroului de cercetări, suprarealismul, care celebrează visul, transformă Occidentul în Orient, exaltă geniul fiecărui participant, flutură drapelul negru al revoltei, scuipă pe lumea „lăsată pradă rațiunii care secătuiește", proclamă sfârșitul erei creștine, dă crezare Nebuniei, consultă și cercetează cu de-amănuntul viscerele spiritului, o ia pe calea ce duce la iluminarea mistică sau rimbaldiană; suprarealismul deci, cuprins „de o ardoare insurecțională", desăvârșește efectiv o revoluție a spiritului. Titlul revistei, *La Révolution surréaliste*, nu este o uzurpare. Sau, cum o spune Artaud în limbajul său dureros și magnific, suprarealistul care „își pierde nădejdea de a-și atinge spiritul" „este singurul Cap care iese la suprafața prezentului"[1].

Dar încă din vara și mai ales din toamna lui 1925, cealaltă Revoluție, cea socială și politică, dogmatică și organizată, interferează cu revolta anarhistă și iluminarea mistică. Deoarece o vastă tentativă de regrupare are loc între membrii revistelor *La Révolution surréaliste, Clarté*, de obediență marxistă, *Philosophies*, și cei ai revistei-manifest bruxelleze *Correspondance*. Suprarealiștii se politizează în contact cu comuniștii sau comunizanții de la *Clarté*. Astfel încât, la 3 noiembrie, cu prilejul unei reuniuni publice de la Clubul Insurgenților, Robert Desnos citește, la cererea „Comitetului" care conduce regruparea, o declarație echivalând aproape cu o renegare a primelor cinci numere din *La Révolution surréaliste*:

> Nu a existat niciodată o teorie suprarealistă a Revoluției. Nu am crezut niciodată într-o „Revoluție suprarealistă". Nu ne-am gândit niciodată să inventăm o strategie revoluționară. Vrem Revoluția și prin urmare vrem mijloace revoluționare. Or

1 *La Révolution surréaliste*, nr. 3, p. 31.

cine dispune astăzi de aceste mijloace? Internaționala Comunistă și, în cazul Franței, Partidul Comunist Francez.

L'Humanité din 8 noiembrie publică declarația într-o versiune întrucâtva modificată și își exprimă bucuria pentru „adeziunea atât de categorică a tinerilor intelectuali la doctrina comunistă". Însă va trebui să mai treacă un an până când suprarealiștii vor asimila doctrina și se vor gândi în mod serios să adere la Partidul Comunist.

Eșecul apariției publicației *„La Guerre Civile"*

În august 1925, 53 de intelectuali și artiști, dintre care 28 suprarealiști, 8 clartéiști, 10 universitari de la *Philosophies*, 2 membri de la *Correspondance* și alți câțiva semnează importantul manifest *La Révolution d'abord et toujours!* difuzat în cinci mii de exemplare. În această încercare de sintetizare a diverse opțiuni revoluționare citim: „demnitatea umană este coborâtă la rangul de valoare de schimb" și „este rândul mongolilor să-și ridice corturile în piețele noastre". Sau „noi suntem revolta spiritului" alături de: „această Revoluție nu o concepem decât sub forma sa socială". Un anume eclectism apare în lista filosofilor și poeților invocați: „Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche." Între tinerii semnatari de diverse orientări, tratativele se intensifică în septembrie. Și într-o adevărată atmosferă de conspirație, are loc, luni 5 sau miercuri 7 octombrie, la sediul revistei *Clarté*, o adunare generală însărcinată să statueze procesul de regrupare sau chiar de fuziune a celor patru reviste care semnaseră *La Révolution d'abord et toujours!*

Cu privire la această adunare generală constitutivă, dispunem de trei documente esențiale: ordinea de zi,

Scanned with OKEN Scanner

poziția ideologică a suprarealiștilor citită de Aragon, o dare de seamă a lui Michel Leiris ce pare a corespunde unei expuneri a lui Breton tratând despre diferite puncte ale ordinii de zi. Obiectivul decisiv înscris pe ordinea de zi, după clarificarea ideologică și afirmarea unei discipline stricte de grup, este formarea unui comitet directorial, ca să nu spunem dictatorial. Efectiv, sunt aleși în comitet Jean Bernier și Marcel Fourrier de la *Clarté*, Henri Lefebvre și Pierre Morhange de la *Philosophies*, Aragon, Artaud, Breton și Éluard de la *Révolution surréaliste*. Retragerea celor de la *Correspondance* merită a fi consemnată; Camille Goemans și Paul Nougé au rămas deoparte precizând într-un manifest din 28 septembrie că activitatea lor nu putea fi redusă la cea „a partidelor angajate în revoluția socială".

În seara de 5 sau de 7 octombrie, chiar dacă Aragon susține o definiție marxistă a revoluției, nu se pune problema ca grupul să adere în bloc la partidul comunist. După părerea lui Breton, care adoptă o poziție stângistă, trebuie să te situezi în afara partidului „pentru a-l putea domina". El propune obiective greu de conciliat: „ducerea unei acțiuni paralele cu cea a PC, evitarea atacurilor directe, dar menținerea unei independențe totale față de acesta." Totuși, el clarifică dezbaterea atunci când spune că este vorba „de ducerea în paralel" a două acțiuni, o acțiune artistică, în care suprarealiștii excelează, și o acțiune politică. Breton face o remarcă hotărâtoare care pune suprarealismul la adăpost de orice dogmă sau de orice autoritate politică:

> [...] să nu ne lăsăm antrenați (cum s-a întâmplat de atâtea ori) în a introduce poezia în problemele de ordin politic, ori politica în problemele de ordin poetic.
>
> În M. Leiris, *Journal*, Gallimard, 1992, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

Condamnând propaganda revoluționară în poezie sau în arte, el atribuie creatorilor o putere distructivă sau revoluționară specifică:

> O operă este revoluționară nu dacă preia idei revoluționare din domeniul moral sau social, ci dacă distruge forme sau moduri de a gândi acceptate în domeniul esteticii sau în cel al logicii.
>
> *Ibid.*

Comitetul, a cărui existență este ținută secretă, se întrunește de șase ori în octombrie. Se încearcă instaurarea unei discipline militante, chiar inchizitoriale. Membrii grupării se află de acum înainte sub control. Se prevede chiar folosirea unui vocabular codificat, de pildă înlocuirea Revoluției prin ideal, a lui Marx prin Malebranche. Dar la a treia întrunire izbucnește un conflict ideologic între Henri Lefebvre și cei șapte membri suprarealiști sau clartéiști. În vreme ce tânărul filosof dorește să extindă definiția Revoluției, adversarii săi nu o concep decât sub forma sa economică și socială:

> Revoluția este ansamblul evenimentelor care determină trecerea puterii din mâinile burgheziei în cele ale proletariatului și menținerea acestei puteri prin dictatura proletariatului.

Acest conflict atrage demisia lui Lefebvre și Morhange, urmată de retragerea lui Artaud, din motive mai personale. O adunare generală este convocată pentru 30 octombrie. Gruparea nu mai reunește decât suprarealiști și clartéiști. Aragon, Breton, Bernier, Éluard și Fourrier sunt realeși în comitet. Dar, după euforia primelor contacte, apar unele dificultăți. La 9 noiembrie, André Breton scrie comitetului

Scanned with OKEN Scanner

pentru a solicita un concediu de cincisprezece zile. Resimțind o extremă oboseală datorată încercărilor prin care trecuse, își exprimă perplexitatea în legătură cu procesul în curs. Are îndoieli față de politica de intransigență și de graba comitetului, evocă reticențele lui Desnos, Artaud, Leiris, Crastre și ale altor câțiva. Face chiar o critică: „S-a spus mai demult că ne jucăm de-a revoluția în patru sau cinci." Pentru a apăra viitorul și unitatea suprarealiștilor, preferă să facă o pauză în relațiile sale cu marxiștii de la *Clarté*: „Am învins *prin asalt*, trebuie acum să ne fortificăm pozițiile.[1]"

La 13 noiembrie 1925, pentru a-și ușura sarcina și a-i implica mai mult pe membrii grupării, comitetul hotărăște să înființeze cinci comisii. Pe 20 noiembrie, proiectează publicarea unui jurnal intitulat *La Révolution*. Dar se pare că lucrările comitetului și ale comisiilor au încetat după luna noiembrie. Turnura birocratică și disciplinară pe care o luaseră adunările a sfârșit, fără îndoială, prin a enerva pe toată lumea, chiar dacă clartéiștii îi presează pe suprarealiști, dorind să ajungă dacă nu la fuzionarea celor două grupuri, cel puțin la crearea în comun a unei reviste. De aceea, pe coperta publicației *Clarté* din decembrie 1925 – ianuarie 1926, este anunțat sabordajul revistei: „*Clarté* dispare, îi urmează *La Guerre Civile*." Într-un lung editorial, Marcel Fourrier, evocând în amănunțime istoricul revistei *Clarté*, spune destul de puțin despre *La Guerre Civile*. El vede în joncțiunea suprarealiștilor cu redactorii de la *Clarté* un „curent în care se reunesc pentru întâia oară spirite venite către revoluție pe cele mai diverse căi." După ce observă că „revoluția s-a îndepărtat pentru multă vreme de pământul european", îi atribuie viitoarei reviste

1 Arhivele suprarealismului, *Vers l'action politique*, Gallimard, 1988, pp. 122-123.

Scanned with OKEN Scanner

cu un titlu atât de provocator un obiectiv pur ideologic: „distrugerea [...] *spiritului* burghez".

La Révolution surréaliste din 1 martie 1926 anunță pe același afiș apariția revistei *La Guerre Civile*, prevăzută pentru aprilie, și deschiderea, la 10 martie, a Galeriei Suprarealiste, pe rue Jacques-Callot, nr. 16, adică în fostul sediu al revistei *Clarté*. Dacă, abia pe 26 martie, Galeria Suprarealistă este efectiv inaugurată cu o expoziție ce alătură obiecte provenite din Oceania și tablouri de Man Ray, în schimb, *La Guerre Civile*, al cărei prim număr fusese totuși pregătit, nu va vedea niciodată lumina tiparului. Alianța dintre *Clarté* și *La Révolution surréaliste* a avut o viață scurtă. În acest moment se nasc deci simultan Galeria Suprarealistă și Les Éditions Surréalistes: departe de a se combina cu marxiștii de la *Clarté*, suprarealiștii „moștenesc" sediul de pe rue Jacques-Callot și își întăresc autonomia, identitatea, expunând și publicând sub propria lor siglă. Galeria Suprarealistă se va închide după doi ani de activitate, însă Les Éditions Surréalistes, rezervate doar membrilor grupului, nu vor dispărea decât în 1968, după ce cunoscuseră o perioadă fastă în anii treizeci.

În concluzie, prin deschiderea Galeriei Suprarealiste și eșecul apariției revistei *La Guerre Civile*, invenția poetică a învins militantismul revoluționar.

Dezertarea lui Louis Aragon și Georges Sadoul

În toamna anului 1925, suprarealiștii sunt preocupați mai mult să înnoade legături cu redactorii de la *Clarté* sau să definească Revoluția decât să stabilească contacte cu partidul comunist. În septembrie 1926, deși își proclamă credința în Revoluție, André Breton nu ezită, în broșura *Légitime défense*, să atace fățiș *L'Humanité*:

Scanned with OKEN Scanner

> Dacă stau să mă gândesc bine, nu știu de ce m-aș abține prea multă vreme să spun că *L'Humanité*, pueril, declamator, inutil *cretinizant*, este un ziar de necitit, cu totul nedemn pentru rolul de educație proletară pe care pretinde că și-l asumă.

Este pornit în special împotriva directorului literar al publicației, Henri Barbusse: „bătrânul agasant bine cunoscut", „un mistificator de cea mai joasă speță", „o minte îngustă cum nu mai e alta". Și mai cu seamă, adresându-se lui Pierre Naville, suprarealist devine marxist, Breton apără, pentru faza care precede Revoluția, deplina autonomie a mișcării suprarealiste. Este necesar, după el, „ca experiențele vieții lăuntrice să continue și aceasta, bineînțeles, fără un control exterior, fie el chiar marxist"[1]. Respingerea prealabilă a oricărui control politic apare în chiar titlul *Légitime défense,* ce implică un raport de forțe, o relație de neîncredere și nu de conivență, între poeții suprarealiști și conducătorii comuniști.

Pe 23 noiembrie 1926, are loc, la cafeneaua Le Prophète, o adunare generală a suprarealiștilor, la care iau parte și comuniștii de la *Clarté*, pe atunci divizați. Examinarea poziției revoluționare a fiecărui participant provoacă plecarea lui Antonin Artaud și demisia lui Philippe Soupault. Pe 23 noiembrie, dar și cu prilejul unor reuniuni ce vor continua să se desfășoare până la 24 decembrie, se pune răspicat problema adeziunii individuale sau colective a suprarealiștilor la partidul comunist. Adeziunea în bloc este respinsă deoarece mai mulți suprarealiști pretextează necunoașterea marxismului sau inaptitudinea lor pentru militantism. Domnește o anumită nesiguranță. Mai degrabă reticenți pe 23 noiembrie, Michel Leiris și Jacques Prévert se pronunță pentru aderare la 24 decembrie. Cu toate acestea, așa cum

1 *La Révolution surréaliste*, nr. 8, pp. 31-35.

Scanned with OKEN Scanner

o arată moțiunea Aragon-Éluard-Morise din 27 noiembrie, adeziunea individuală la partidul comunist se impune acelora care au rezolvat personal două probleme: „trecerea de la idealismul absolut la materialismul istoric, împăcarea nonconformismului absolut cu un anumit conformism relativ." În concluzie, filosofia lui Marx are întâietate asupra celei a lui Hegel, iar lupta politică temperează revolta anarhistă. Pe 24 decembrie, opt suprarealiști, între care Aragon, Breton și Éluard, optează pentru intrarea în partid, alăturându-se lui Benjamin Péret, în timp ce Jacques Baron, Robert Desnos, Georges Malkine, Max Morise și Roland Tual o refuză.

Hotărârea de a adera nu se traduce ușor în fapte. La cererea Biroului politic al partidului, Breton distruge o mare parte din tirajul manifestului *Légitime défense*, cruțând însă *La Révolution surréaliste* din 1 decembrie 1926, care reproduce textul fără a-i dezavua public conținutul. Inclus într-o celulă de funcționari de la Gaze, el nu avea să suporte mai mult de trei luni viața de militant. Într-o scrisoare inedită din 2 martie 1927, Georges Sadoul îi descrie lui André Thirion reacțiile de furie și de descurajare ale lui Breton, expus provocărilor unui anume Fishman, atacuri agravate de imbecilitatea secretarului celulei:

> Ieșind de la adunare, Breton era încă relativ calm. Dar în timpul cinei a izbucnit violent și, după ce a dat cu pumnul în masă, a declarat că se săturase, că în astfel de condiții el se retrage din partid – chiar din orice activitate.

Urmările se fac imediat simțite în grupul suprarealist:

> Această decizie a stârnit în rândurile noastre o confuzie și o tristețe extraordinare. Noll, Éluard, Boiffard și cu mine aproape că plângeam în micuța încăpere de la Galeria Suprarealistă.

Scanned with OKEN Scanner

Bizuindu-se pe influența sa în partid, Marcel Fourrier încearcă să-l convingă pe Breton că lucrurile se pot aranja. Crizei de furie îi urmează atunci o stare de descurajare: „Breton, lipsit de energie, pare a se supune acțiunii lui Fourrier." În încheiere, Sadoul, care se adresează militantului exemplar și comunistului ardent Thirion, pune în discuție psihologia lui Breton, fără să-și dea seama că ea exprima chiar temperamenul suprarealist:

> Nu trebuie acuzat în acest caz decât caracterul lui Breton – care se supunea pentru prima oară la ceva supunându-se partidului – și care constata că supunerea sa nu fusese primită așa cum și-ar fi dorit.

Acest episod arată că un suprarealist animat de cele mai bune intenții din lume preferă, dacă este confruntat cu o situație care îl indignează, să se retragă ori să se revolte mai degrabă decât să se supună. Pe scurt, cu greu ni-l putem închipui devenind un docil militant de bază sau un activist sindical ori politic.

Între 1927 și 1932, suprarealiștii, militanți comuniști ocazionali sau șovăielnici, se alătură partidului proletarilor și patriei Revoluției, fără a le contesta directivele politice. În schimb, ei rămân refractari în plan cultural. Astfel se explică faptul că, deși își însușesc materialismul istoric, nu consimt să înghenuncheze în fața instanțelor revoluționare sau să-și vândă sufletul. În această privință, călătoria în Uniunea Sovietică a lui Aragon și Sadoul, în toamna lui 1930, reprezintă o experiență crucială. Invitați în ultimul moment și cu titlu consultativ la A Doua Conferință Internațională a Scriitorilor Revoluționari, ce reunea la Harkov o sută treizeci și patru de delegați din treizeci și cinci de țări, cei doi suprarealiști profită de ocazie pentru a-și înteți atacurile împotriva săptămânalului *Monde* al lui Henri Bar-

Scanned with OKEN Scanner

busse. Voind să intre însă în grațiile birocrației staliniste, se lasă antrenați în renegarea anumitor acte din trecut și critică *Second Manifeste*, golind suprarealismul de substanță. Pe moment, în corespondența cu prietenii lor parizieni, autorul volumului *Paysan de Paris* și cel al scrisorii scandaloase adresate șefului de promoție de la École de Saint-Cyr au grijă să-și deghizeze comportamentul. Pe 13 noiembrie 1930, Aragon pretinde chiar că „acțiunile suprarealiste cresc precum niște vulgare Royal Dutch."

Din congresul de la Harkov se reține adesea două pagini: jalnica scrisoare de autocritică semnată de Aragon și Sadoul precum și definiția suprarealismului aprobată de congres. O frază din confesiune rezumă întinderea abjurației: „Ca membri ai partidului, recunoaștem că ar fi trebuit să provocăm controlul efectiv al activității noastre literare de către partid și să ne supunem acestui control." Cât despre definiția suprarealismului, ea reprezintă în primul rând un remarcabil eșantion de jargon marxist-leninist sau, în orice caz, de limbă de lemn. Acestor două texte trebuie să le adăugăm poemul *Front rouge*, teribil de circumstanțial, pentru că Aragon l-a scris în perioada Harkov. Acest poem de propagandă care, după o revistă rusească din februarie 1932, „cântă construcția socialistă, cheamă la apărarea URSS-ului și dezvăluie preparativele unei intervenții imperialiste" a trecut fără îndoială prin controlul partidului și al Moscovei. Într-adevăr, poemul preia neverosimilele acuzații lansate împotriva pretinșilor sabotori ai „Partidului industrial" și recunoscute de aceștia din urmă în timpul procesului care s-a ținut la Moscova între 25 noiembrie și 7 decembrie 1930:

> Bubuitul împușcăturilor adaugă peisajului
> o bucurie până atunci necunoscută
> Sunt executați ingineri medici

Scanned with OKEN Scanner

Moarte celor care pun în pericol cuceririle din Octombrie
Moarte sabotorilor Planului Cincinal

L. ARAGON, în *Tracts surréalistes*, Éric Losfeld, t. I, 1980, p. 462.

Când un lirism de duzină este pus în slujba unei simple născociri revoluționare, geniul poetic și invenția politică sunt sfidate și batjocorite. Pe 16 ianuarie 1932, după apariția poemului *Front rouge*, Aragon este inculpat. Suprarealiștii îl susțin în numele libertății de expresie. *L'Humanité* se grăbește să condamne acest mod de apărare. Breton redactează atunci *Misère de la poésie* în care, deși se declară împotriva urmăririi judiciare a lui Aragon, califică *Front rouge* drept poezie de circumstanță. Acordând credit citatului din Isidore Ducasse, conform căruia poezia „nu se amestecă în evenimentele politicii", Breton contestă deopotrivă poemul de circumstanță al lui Aragon și jurnalismul mizerabil practicat de *L'Humanité*. Căci poezia mizeriei se caracterizează imediat prin mizeria poeziei. Iar suprarealismul este util pentru prevenirea multiplelor forme de „realism socialist". Inutil să mai spunem că a doua zi după publicarea textului *Misère de la poésie*, Aragon condamnă broșura, despărțindu-se definitiv de suprarealism. Astfel se încheia o prietenie veche de cincisprezece ani.

Condamnarea proceselor de la Moscova

Există un fir călăuzitor care permite constatarea că, din 1925 până în 1935, suprarealiștii rămân vigilenți și își evaluează fără menajamente experiența lor militantă: detestă presa comunistă de la Paris și Moscova și nu se sfiesc s-o spună răspicat. Începând cu *Légitime défense*, Breton are o atitudine critică fățișă la adresa publicației *L'Humanité*:

Scanned with OKEN Scanner

> În spatele acestor articole citite în grabă, care abordează realitatea dintr-o perspectivă atât de apropiată încât nu mai este nimic de văzut în depărtare, care vădesc o puternică înclinație către particular, care prezintă admirabilele dificultăți rusești ca putând fi depășite cu ușurință și în chip miraculos, care descurajează orice altă activitate extra-politică în afara sportului, care glorifică munca forțată sau istovitoare a prizonierilor de drept comun, este cu neputință să nu observi la cei care le-au scris o oboseală fără margini [...] Curentele adevărate ale gândirii moderne se manifestă aici mai puțin decât oriunde în altă parte. În ele viața ideilor este aproape inexistentă. În aceste articole totul se topește în vagi doleanțe, denigrări lipsite de noimă, conversații mărunte.
>
> *La Révolution surréaliste*, nr. 8, p. 31.

Suprarealiștii au simțit repede slăbiciunea intelectuală, conservatorismul moral, absența imaginației din *L'Humanité* sau *Monde* și, ceea ce este mai grav, un conformism analog, în moravuri și cultură, făcând ravagii în chiar inima Sovietelor. De aceea nu au încetat să ia drept țintă a atacurilor fantoșa literară a partidului, Henri Barbusse. Și când poetul și revoluționarul Maiakovski se sinucide, ei sunt profund afectați, identificându-se cu poetul zdrobit din dragoste. Pentru a marca limitele militantismului și ale Revoluției, Breton propune reflecției noastre această formulă: „A iubi sau a nu iubi, aceasta-i întrebarea."

În august 1935, ruptura de cauza sovietică se produce. Douăzeci și șase de suprarealiști semnează manifestul *Du temps que les surréalistes avaient raison* în care își revendică deopotrivă faimosul „Moscou la gâteuse" din 1924 ca și fraza din 1933 „Vântul de sistematică cretinizare ce suflă dinspre URSS..." Este semnificativ că după ce au reprodus corespondența a doi tineri cititori ai ziarului *Komsomolskaia Pravda* propovăduind respectul față de părinți, ei subliniază „mizeria pe deplin conformistă a unor astfel de

elucubrații, care abia dacă și-ar găsi locul aici într-un ziar de patronaj." Respingând *cultul idolatru* pentru Stalin, ei se despart definitiv de comunismul sovietic: „Acestui regim, acestui conducător, noi nu putem decât să le facem cunoscută categoric neîncrederea noastră.[1]"

Începând cu august 1936, se deschide la Moscova primul proces dintr-o întreagă serie. Suprarealiștii nu se lasă înșelați și refuză să creadă în „mărturisirile" unor Zinoviev, Kamenev sau ale altor vechi bolșevici. La 3 septembrie, ajung să declare:

> Considerăm înscenarea procesului de la Moscova drept o acțiune polițienească abjectă care o depășește cu mult în anvergură și pondere pe aceea care a condus la procesul numit al „incendiatorilor Reichstagului". Credem că astfel de acțiuni dezonorează *pentru totdeauna* un regim.
>
> În *Tracts surréalistes*, p. 306.

La rândul său, în revista *Commune*, scriitorul comunist Aragon își pune talentul în slujba tovarășului Stalin:

> Se aude în sfârșit glasul lui Vîșinski, acuzatorul public. El este glasul întregii Uniuni, care, de ani de zile, răsună în toate uzinele, în colhozuri, în Armata Roșie. Mânia unui mare popor se face auzită prin gura acestui Fouquier-Tinville.

În *Dictionnaire abrégé du surréalisme* din 1938, care cuprinde câteva sute de definiții, în zadar vom căuta vreo noțiune politică. Nici măcar Revoluția nu figurează acolo. Este consemnat doar cuvântul „Roșu", dar însoțit de acest citat din Alphonse Allais: „Recoltarea tomatelor de către niște cardinali apoplectici pe malul Mării Roșii (Efect de

1 În *Tracts surréalistes*, ed. cit, p. 281.

Scanned with OKEN Scanner

auroră boreală)." În fața unei revoluții sociale nesigure, a unui angajament îndoielnic sau scabros, poeții adoptă o poziție de repliere. Desigur, cu prilejul călătoriei sale în Mexic, în 1938, André Breton este fericit să se întrețină în mai multe rânduri cu exilatul Lev Trotki. Însă de când a zărit „un buchet foarte proaspăt de violete" la picioarele statuii lui Charles Fourier, „într-o dimineață a anului 1937"[1], autorul poemului *L'Amour fou* a înțeles încetul cu încetul că pasiunile utopiei întreceau în dorință, în convingere, organizarea militantă și sângeroasă a Revoluției.

1 A. Breton, *Signe ascendant*, Gallimard, col. Poésie, 1984, pp. 98-99.

Scanned with OKEN Scanner

5
Dinamica unui grup: excluderi și adeziuni

Suprarealismul se întemeiază pe asocierea liberă a unor poeți și artiști convinși că linia norocului fiecăruia dintre ei se prelungește cu certitudine în mâna tuturor celorlalți. Blazonul verde pe care se întrepătrund simbolurile astrologice ale lui Uranus și Saturn ce apare pe coperta publicației *Surréalisme ASDLR* se explică prin configurația bolții cerești în momentul nașterii lui Aragon, Breton și Éluard, caracterizată prin conjuncția celor două planete. Întâlnindu-se frecvent, dar poate și pentru că cereau sfatul aceleiași prezicătoare, Angelina Sacco din rue des Usines, nr. 3, suprarealiștii au aderat destul de repede la destinul pe care și-l făureau și i-au recunoscut deplina lui dimensiune colectivă. Grupare de individualități puternice, suprarealiștii au inventat un mod de a fi împreună și o manieră de a se despărți care nu se întâlnesc nici în lumea închisă a saloanelor literare, a bisericuțelor intelectuale, nici în instituțiile religioase și politice, ritualizate sau organizate, nici în echipele sau trupele sălilor de redacție, platourilor de cinema, culiselor de teatru, absorbite de treburile lor.

Scanned with OKEN Scanner

Suprarealiștii nu sunt nici moștenitorii pictorilor de duzină din Montmartre, înghețând de frig în atelierele lor și încălzind-se la cabaret, cum nu sunt nici contemporanii boemei din Montparnasse simbolizând în opinia lor o promiscuitate îndoielnică. Avizi să cunoască orașul, ei se mută dintr-un cartier în altul sau trec de pe un mal pe celălalt – Opéra, place Blanche, Saint-Germain-des-Prés, Les Halles. Moderni fără rezerve, nu sunt dispuși să-și fluture zdrențele folclorice de artiști închiși într-un ghetou aurit, sau să afișeze chipul palid, descărnat și lunar al poetului inspirat. Fideli lui Jacques Vaché care postulează că „arta este o prostie", ei nu-și unesc eforturile pentru a da jos aștrii de pe cer sau „a cârpi romantismul cu fir telefonic"[1]. Se unesc nu atât pentru a constitui o nouă școală, o puternică avangardă literară sau artistică, o mafie de pictori și scriitori, cât pentru a se lansa într-o activitate colectivă nonconformistă. Când suprarealiștii înalță flamurile imaginației, ale libertății și iubirii, ei inventează sau reinventează valori primejdioase și imperioase. Oricine intră în grup își întâlnește egalii, frații, tovarășii de complot, renunțând la onorurile pe care opinia publică le aduce „poetului" sublim sau Artistului de geniu însingurat.

Așa cum Platon vedea în sofiști sau în retori doar niște lingușitori ai palatului și mânuitori ai vorbei meșteșugite, suprarealiștii nu-i suportau pe literatori și pe ziariști, consideranți grafomani și nesinceri. Acesta este și unul dintre principalele motive de excludere din grup. Cuvântul și scrisul nu au rolul de a duce spre o meserie, o tribună, o carieră, spre un maldăr de volume prăfuite. Cei care vând la un preț de nimic subtilitățile cuvântului și miracolele scrisului răspândesc poncife și paralizează circulația cuvin-

1 În *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Jean-Michel Place, 1989, scrisorile 58 și 69.

Scanned with OKEN Scanner

telor și a ideilor. Este remarcabil faptul că invectivele care izbucnesc în grupul suprarealist, în perioada ofensivă sau cu prilejul disensiunilor interne, nu sunt niciodată stereotipe. Există în cuvintele injurioase ale lui Bataille din ianuarie 1930 un suprarealism sadea: „Aici zace boul Breton, bătrânul estet, falsul revoluționar cu cap de Crist."[1]

1. PHILIPPE SOUPAULT ȘI ANTONIN ARTAUD

În martie 1919, triumviratul Aragon-Breton-Soupault fondează prima revistă suprarealistă, *Littérature*. O lună mai târziu, cei doi paguri Breton și Soupault, altfel spus cele două crustacee care au știut să se strecoare într-o cochilie goală pentru a auzi mai bine glasul suprarealist, inventează scriitura automată din *Champs magnétiques*. La început, totul pare să îi apropie pe cei trei directori de la *Littérature:* revolta, poezia, prietenia. Totuși, în ciuda legăturilor foarte strânse dintre primii trei suprarealiști, Philippe Soupault se desprinde încetul cu încetul de grupul pe cale de formare.

Dizgrația lui începe încă de la 1 septembrie 1922. În numărul 4 din *Littérature, nouvelle série*, care cuprinde totuși un scheci de Breton și Soupault datând din 1920, tânărul Jacques Baron îi atacă pe Cocteau, Tzara dar și pe Soupault al cărui poem *Westwego* nu-i place. Este evident că fostul director de la *Littérature*, din martie 1919 până în mai 1922, este în acel moment considerat suspect deoarece e obligat să uzeze de dreptul său la replică pentru a răspunde în numărul 5 al revistei la această notă critică. Lovitura de grație este dată în *Littérature* nr. 10 care se încheie cu un articol de patru pagini albe, intitulat *Philippe Soupault*,

1 În *Tracts surréalistes*, p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

limitat la următorul anunț: „André Breton și Philippe Soupault: *Les Champs magnétiques* (1920)", semnat André Breton. Paginile albe sunt menite să simbolizeze neantul activității lui Soupault după *Les Champs magnétiques*.

La 23 noiembrie 1926, are loc la cafeneaua Le Prophète faimoasa reuniune a grupului suprarealist, cuprinzând și câțiva revoluționari, care își propune să examineze poziția suprarealistă sau politică a fiecărui membru și să hotărască o eventuală adeziune la partidul comunist. La citirea acelei foarte lungi dări de seamă a adunării care a provocat, după cum se știe, plecarea lui Antonin Artaud și demisia lui Philippe Soupault, două prejudecăți privind practica excluderii din suprarealism sunt înlăturate. Nu este adevărat că excluderea este pusă la cale de un lider și aprobată de toți. Nu este adevărat nici că aceste ședințe stimulează schimbul argumentat de opinii și emoția sinceră. Nici prefabricată nici spontană, ritualizată dar lăsând loc unei anumite indeterminări, reuniunea nu provoacă excluderea, dar nici nu calmează spiritele. Prin însăși organizarea reuniunii se rezolvă dezacordurile mai vechi, dar și ruptura ce era gata a se produce.

Dramaturgia adunării generale din 23 noiembrie 1926 se sprijină atât pe factori aleatorii, precum examinarea pozițiilor individuale în ordine alfabetică, cât și pe caracteristici previzibile precum stilul și personalitatea celor care intervin în discuție. Astfel, Artaud intră în scenă chiar după Aragon, în timp ce Soupault trebuie să aștepte până la ultimul act. Ceea ce îl face pe Soupault, care se teme să nu rămână fără susținători la sfârșitul ședinței, să ia cuvântul chiar în momentul în care Artaud urma să fie exclus, și să strige, dar în zadar: „Cer să nu se procedeze la excluderi decât la sfârșitul ședinței". În vreme ce Artaud nu acceptă nici o discuție și nu cedează asupra nici unui punct, Soupault preia inițiativa, tergiversează, manevrează cu abilitate, contraatacă, pentru ca în final să dea înapoi în totali-

Scanned with OKEN Scanner

tate, fără să-și convingă câtuși de puțin adversarii. Antonin Artaud, căruia Breton îi reproșează colaborări literare și teatrale îndoielnice, nu se arată conciliant și își rezumă astfel poziția: „Spun că, dat fiind neantul activității revoluționare, m-am consacrat unei acțiuni imbecile pentru a-mi umple gândirea cu neant". După câteva schimburi de replici violente, nu-i mai rămâne decât să părăsească încăperea, îmboldit de remarca lui Aragon: „Nu mai sunteți de mult în această încăpere." Când îi vine rândul, Soupault trebuie să înfrunte rechizitoriul lui Pierre Naville: „La Soupault, constatăm o activitate literară dezordonată, o activitate suprarealistă redusă și oportunistă și o absență a activității revoluționare." Dar și ostilitatea lui Breton: „Toate romanele, articolele dumneavoastră etc. ne-au dezgustat pe toți, după cum ați putut să vă dați seama." Soupault se apără pentru fiecare acuză și îndrăznește chiar să arunce o piatră în grădina lui Breton: „Nu este mai contrarevoluționar să faci literatură decât să vinzi tablouri." Apoi, printr-un adevărat subterfugiu, se angajează să nu mai scrie romane, să nu mai colaboreze la revistele burgheze, să adere la partidul comunist și să combată acolo influența lui Barbusse. Aceste promisiuni îi divizează pe suprarealiști. Într-o ultimă piruetă, Soupault optează atunci pentru demisie: „Vă cer să considerați că nu mai fac parte din grupul vostru și să mă tratați ca pe un comunist oarecare[1]".

2. REGLĂRI DE CONTURI ÎN „SECOND MANIFESTE"

„În materie de revoltă, nici unul dintre noi nu trebuie să aibă nevoie de strămoși". Există o asemenea furie, o asemenea disperare în *Second Manifeste*, încât Breton

1 Arhivele suprarealismului, *Adhérer au Parti communiste?*, Gallimard, 1992, pp. 17-64.

Scanned with OKEN Scanner

decide să se despartă de precursorii suprarealismului, onorați totuși în primul *Manifeste*. Dacă, în 1924, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire și Edgar Poe sunt suprarealiști „în practica vieții și în altele", respectiv, „în morală" și „în aventură", în 1929, Breton exclamă în privința lor: „Rimbaud s-a înșelat, Rimbaud a vrut să ne înșele", „Păcat și de Baudelaire" și, neputându-și stăpâni furia, adaugă: „Să-l scuipăm, în trecere, pe Edgar Poe." Singur Lautréamont scapă nevătămat din jocul masacrului.

Istoria de-acum îndelungată și tumultuoasă a unui grup amenințat în acel moment să explodeze, punerea în evidență a unor exigențe morale și revoluționare, aprofundarea ideii suprarealiste explică hotărârea lui Breton de a revizui, în văzul și spre știința tuturor, lista predecesorilor și a suprarealiștilor demni de acest nume. Este suprarealist acela care nu numai că participă la activitatea intelectuală și afectivă a grupului, dar care și extinde etica suprarealistă la viața sa intimă și la preocupările profesionale. Încalcă morala suprarealistă literatorul care fabrică romane, ziaristul care îmbrățișează prejudecățile cititorilor săi, credinciosul care îngenunchează în fața lui Dumnezeu, desfrânatul care degradează dorința. Trebuie puși sub același semn cei care, din pricina idiosincraziei, a versatilității, a stupidității lor, devin insuportabili. Astfel, suprarealismul „are satisfacția de a *concedia*" deopotrivă persoanele insuportabile și pe cele care acceptă compromisul.

Ca atare, Breton alcătuiește un tablou dezolant și malițios al celor pe care a avut neplăcerea să-i frecventeze începând din 1924: „Un polițist, câțiva petrecăreți, doi sau trei codoși ai scrisului, mai mulți dezechilibrați, un cretin." Inițiază trei ofensive. Mai întâi, încearcă să descalifice pe plan etic sau psihologic opt suprarealiști: Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault și Vitrac. Atacându-i mai ales pe Artaud și Soupault, îl acuză pe primul că a montat o piesă de Strindberg și că a chemat poliția

Scanned with OKEN Scanner

în ajutor, iar pe al doilea că este un calomniator cunoscut. Apoi, desființează aripa stângă a mișcării constituită din Jacques Baron, recent convertit la „leninismul integral", și Pierre Naville, de mai multe ori director de revistă, devorat de o „nepotolită sete de notorietate". În sfârșit, evocă parcă cu regret și pe larg cazul prietenului său Robert Desnos, ziarist neobosit, poet cu mâncărimea alexandrinului, care a îndrăznit să ia apărarea unui local de noapte din Montparnasse, botezat *Maldoror*.

La fel cum *Manifeste du surréalisme* al lui Breton, *Une vague de rêves* de Aragon, deschiderea pentru public a Biroului de cercetări suprarealiste au însoțit primul număr al revistei *La Révolution surréaliste*, în care portretul fotografic al anarhistei Germaine Berton este înconjurat de portretele a douăzeci și opt de suprarealiști și ale câtorva precursori, tot astfel ultimul număr al revistei cuprinde *Second Manifeste* al lui Breton, „Introducere la anul 1930" de Aragon, un tablou de Magritte, reprezentând o femeie goală încadrată de portretele a șaisprezece suprarealiști cu ochii închiși. Din decembrie 1924 până în decembrie 1929, formele se repetă, însă cu o schimbare de semn. Politicii de deschidere către public îi urmează intransigența în rândurile mișcării. Nu mai sunt atrași curioșii, nu mai sunt recrutați simpatizanți, sunt alungați inoportunii, sunt dați afară oportuniștii. Comparând cele două serii de portrete, se constată o serioasă subțiere a trupelor din 1924 și un aport de chipuri noi care nu acoperă deficitul efectivelor. Aragon, Breton, Éluard și Ernst sunt singurii scăpați teferi din durele confruntări care s-au soldat cu scoateri pe tușă, plecări voluntare, excluderi oficiale.

În decembrie 1929, se încheie un deceniu de agitație spectaculoasă, de explorare publică, de tentative de colaborare cu *Clarté* sau *Le Grand Jeu* și se anunță o lungă perioadă de revenire la sine, de intransigență morală, de apro-

Scanned with OKEN Scanner

fundare a ideii suprarealiste. Breton angajează mișcarea spre o nouă cotitură: „Aprobarea publicului este de evitat mai presus de orice. Trebuie categoric să împiedicăm publicul *să intre* dacă vrem să evităm confuzia." El lansează atunci faimosul cuvânt de ordine care rezumă întregul demers din *Second Manifeste:* „CER OCULTAREA PROFUNDĂ, ADEVĂRATĂ A SUPRAREALISMULUI." Într-un anume sens, tabloul lui Magritte încadrat de șaisprezece suprarealiști cu ochii închiși reia formula pe cont propriu, de vreme ce conține această inscripție: „Nu văd... [femeia] ascunsă în pădure." În perioada de ocultare a suprarealismului, nici Magritte, nici Breton nu pretind că descoperă femeia rătăcită în pădure, că luminează o mulțime căzută pradă unei confuzii extreme, că descifrează nenumăratele semne ale unei poezii aruncate în aer. Cei care nu vor să renunțe la suprarealism nu înțeleg să cedeze facilității.

3. CAZUL DALI

În noiembrie 1929, Breton prefațează o expoziție a lui Salvador Dali al cărui „geniu" l-a recunoscut chiar de la început. Socotește, alături de pictorul catalan, că, pentru a înlătura arborii care ne obturează câmpul vizual, trebuie să exercităm „puterea noastră de *halucinație voluntară*". În momentul în care suprarealiștii trag unii asupra altora, Breton dispune, în persoana lui Dali, de o întărire nesperată, de un nebun ieșit din comun, de un suprarealist de șoc. Revista *Documents* a lui Georges Bataille, care îi regrupează pe disidenții Desnos, Leiris, Limbour, Masson și Vitrac, încearcă să-l anexeze, însă fără succes, pe coscenaristul filmului *Un câine andaluz* și pe autorul tabloului

Scanned with OKEN Scanner

Jocul lugubru. Paradoxal, suprarealismul, care intră în perioada lui de ocultare, va fi profund reînnoit de un pictor obsesional, obscen și inventiv, un teoretician hipercritic și plin de umor, un poet liric și provocator, un adept al supralicitării, o personalitate tainică și chiar timidă purtând costumul celui mai bufon dintre exhibiționiști.

Între 1930 și 1937, Salvador Dali nu numai că este omniprezent în *Le Surréalisme ASDLR*, dar el ilustrează mai multe scrieri ale membrilor grupului și publică patru cărți sub sigla Éditions Surréalistes. Poate conta pe sprijinul lui René Crevel, care îi consacră un eseu, și, curios, pe cel al lui Paul Éluard, deși i-a răpit soția, pe Gala. Aceasta din urmă, care este deopotrivă model și corectoare, impresar și inspiratoare a lui Dali, servește drept verigă de legătură între vechiul și noul tovarăș de drum, dacă judecăm după scrisorile tulburătoare și arzătoare pe care Éluard le-a adresat Galei. Astfel încât pare firesc ca teoreticianul paranoia-criticii să fie însărcinat, de pildă, cu întocmirea unui catalog general al obiectelor suprarealiste.

Într-o scrisoare către Dali, din 23 ianuarie 1934, Breton își acuză corespondentul de antiumanism, de academism și mai ales de hitlerism. După două zile, Dali răspunde respingând detaliat toate capetele de acuzare. În ciuda acestui fapt, pictorul este convocat pe rue Fontaine, pentru că nouă suprarealiști îi ceruseră excluderea. La adunarea generală din 5 februarie, el se prezintă îmbrăcat în haine groase, cu un termometru în gură, pretextând că are gripă. În timpul dezbaterilor, își scoate una câte una hainele groase și își ia mereu temperatura. Îngenunchează în fața lui Breton jurându-i că obsesia lui hitleristă este maldororiană și nu politică. Locatarul din rue Fontaine îl întrerupe atunci pe autorul strip-tease-ului și al numărului de circ. „Vei mai continua mult să ne plictisești cu acest Hitler al d-tale?“ La această somație, Dali răspunde cu argumentul irespon-

Scanned with OKEN Scanner

sabilității poetului suprarealist etalat în *Manifeste* și utilizat cu prilejul urmăririi judiciare a poemului *Front rouge* aplicându-l la propriul său caz: „André Breton, dacă visez noaptea asta că fac dragoste cu d-ta, mâine dimineață voi picta cele mai reușite poziții amoroase ale noastre, cu lux de amănunte." Breton, furios, mormăie: „Nu te sfătuiesc, dragă prietene."[1] Un hohot de râs general întâmpină ultima piruetă a pictorului, făcându-i pe cei care râdeau, până atunci acuzatori, să treacă de partea lui Dali.

Invențiile, extravagațele, provocările lui Dali rezolvă încurcătura, cu atât mai mult cu cât suprarealismul traversează în anii treizeci o perioadă de ocultare. În „Noile culori ale sex-appeal-ului spectral", Dali ne învață să facem distincție între fantomele obeze, spongioase, cu dimensiuni mult îngroșate, precum Freud, Chirico, Greta Garbo, Gioconda, și spectrele extrasubțiri și irizate precum Picasso, Gala, Harpo Marx sau Marcel Duchamp. Într-un alt studiu, se arată cum se realizează o „ființă-obiect" aerodinamică: „Se închiriază o bătrână curată, aflată în ultimul hal de decrepitudine, și se expune îmbrăcată în toreador, punându-i-se, pe creștetul ras în prealabil, o omletă cu mirodenii care se va mișca tot timpul din cauza tremuratului continuu al bătrânei. Se mai poate pune și o monedă de douăzeci de franci peste omletă." Însă geniul lui Dali, care îmbină un spirit de finețe paranoic și un exhibiționism ascetic, este corupt sau dizolvat de goana lui după bani. Așa cum o arată și anagrama lui Salvador Dali, Avida Dollars, pictorul a substituit caracterului dezinteresat al scandalului suprarealist promovarea mercantilă a caraghiosului, excentricului sau senzaționalului.

1 José Pierre, „Breton et Dali", în *Catalogue Salvador Dali*, Centre Georges Pompidou, 1979, pp. 136-137.

Scanned with OKEN Scanner

4. ȘTAFETA GENERAȚIILOR ȘI SUPRAREALISMUL INTERNAȚIONAL

În decursul anilor treizeci, noi semnături de pictori și poeți apar în manifestele, broșurile sau revistele suprarealiste. Dar nu trebuie să ne lăsăm înșelați, efectivele grupului rămân reduse.

După izbucnirea celui de-al doilea război mondial, membrii grupului suprarealist se risipesc. Exilat la New York, Breton animă, împreună cu David Hare, Max Ernst și Marcel Duchamp, revista *VVV* care are în persoana lui Patrick Waldberg un adevărat corespondent de război în Europa și în Africa de Nord. La Paris, este creat în septembrie 1941, sub numele „La Main à plume", un grup suprarealist cuprinzând mai ales tineri precum Noël Arnaud, Jean-François Chabrun sau Christian Dotremont. Activitățile grupului, poetice și politice, continuă în timpul Ocupației. Mai mulți suprarealiști sunt împușcați sau deportați. Însă din pricina divergențelor dintre partizanii partidului comunist și susținătorii tezelor lui Breton, „La Main à plume" dispare după Eliberare.

În iunie 1947, la un an după întoarcerea lui Breton la Paris, cincizeci de suprarealiști semnează declarația colectivă *Rupture inaugurale*. Această cifră impresionantă demonstrează faptul că zilele de glorie ale suprarealismului nu s-au încheiat. Până în 1968, în ciuda plecărilor și excluderilor, noi aderenți se alătură mișcării. Efectivele se mențin în jurul a patruzeci de membri. Prin prezența lor, Breton, Péret sau pictorița Toyen asigură permanența suprarealismului și transmit făclia noilor generații. Cu prilejul dispersării lor, în 1969, suprarealiștii nu se află într-o criză de adepți, ci trec printr-o criză de încredere. Ei nu abandonează suprarealismul, părăsesc grupul. Renunță la activitatea colectivă.

Scanned with OKEN Scanner

Suprarealismul nu se cantonează la Paris sau în Franța. Nu numai că primește în sânul său străini precum Man Ray, Max Ernst, Dali sau Victor Brauner, dar se răspândește aproape peste tot în lume. **Vocația sa internațională** se manifestă în expoziții colective spectaculoase și deseori încununate de succes, precum cele de la Santa Cruz de Tenerife (1935), Londra (1936), Tokyo (1937), Mexico (1940), New York (1942). În iunie 1947, declarația *Rupture inaugurale* este în principiu aprobată în afara Franței de suprarealiști mai mult sau mai puțin constituiți în grupuri și răspândiți în optsprezece țări.

Un grup suprarealist nu este un club de susținători docili. Compus din individualități puternice sau nonconformiste, el se sprijină mai mult pe o complicitate de conspiratori decât pe o disciplină de militanți. Grupurile suprarealiste din afara Franței înfruntă o dificultate suplimentară: pe de o parte, ele îmbrățișează cauza unei mișcări care le-a precedat, iar pe de altă parte, nu sunt dispuse să-și sacrifice personalitatea. Aceasta explică de pildă, parțial, temporizarea, tergiversările viitorului grup de la Bruxelles care, chiar după intrarea sa în sânul mișcării suprarealiste, și-a menținut în chip fățiș distanța față de mișcarea pariziană.

Scanned with OKEN Scanner

6
Etica suprarealistă

Revolta și nonconformismul sunt date permanente ale suprarealismului. Ele ies la iveală încă din perioada Dada în care tinerii nihiliști de la *Littérature* mânuiesc în public provocarea și deriziunea și caută prin contribuțiile lor scrise să demoleze sau să demoralizeze. Acest anarhism funciar nu se dezminte nici în cursul fazei ascendente a mișcării, nici în timpul deceniilor de ocultare voluntară. Suprarealiștii se răzvrătesc împotriva autorităților, a instituțiilor, a valorilor pe care le consideră apăsătoare sau infamante – familia numeroasă, biserica clericală, patria imperială, munca alienantă, academia artistică sau literară, îndobitocirea ziaristică.

Trinitatea onorată de suprarealiști – poezia, dragostea, libertatea – este mai originală decât pare astăzi. Poetul care se consacră scrierii automate se eliberează de gândurile sale obișnuite lăsându-se în voia puterilor imaginii și ale imaginației, ale dorinței și ale inconștientului, ale verbului și ale proverbului. I se revelează splendoarea metafizică a cartierelor orașului pe care îl străbate ca un somnambul. Însușindu-și câteva procedee de la artiști sau artizani, făurindu-și o memorie din pliurile materiei, uzând cu nerușinare

Scanned with OKEN Scanner

de judecata sa, abuzând de biografia lui pasională, poetul suprarealist însuflețește cuvintele, obiectele, duratele și compune de pildă un poem-obiect. „Vreau să taci, atunci când încetezi să mai simți[1]“: îndemnul lui Breton se adresează romancierilor și celorlalți profesioniști ai literaturii care, ignorând necesitatea lăuntrică a poeziei, își desfășoară intrigile, își dezvoltă ficțiunile și descrierile într-un desăvârșit arbitrar.

1. LIBERTATE ȘI LICENȚĂ, RESPONSABILITATEA POETULUI

În primul *Manifeste*, Breton nu leagă libertatea, „cuvântul libertate este singurul care mă mai înflăcărează“, nici de voință, nici de rațiune, ci de imaginație. Libertatea spiritului nu presupune domnia rațiunii și aservirea imaginației. De aceea suprarealismul, care se teme mai puțin de rătăcirile nesăbuinței decât de dictatura rațiunii, nu acceptă „să coboare în bernă drapelul imaginației.“ Ca atare, el își propune să intenteze un proces rațiunii realiste și prudente care nu se mulțumește să întemnițeze nebunia, ci se complace în mediocritate și își etalează suficiența plată.

Scriitura automată, cea care-i conferă o totală libertate de expresie scriptorului și dă aripi imaginației sale, îl deposedează totuși de eul său conștient, moral și social. Breton își pune întrebări, tot în primul *Manifeste*, cu privire la incidența juridică a practicilor suprarealiste. Cum se va apăra autorul unei opere suprarealiste, inculpat pentru atingere adusă moravurilor, defăimare, injurii adresate

1 *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

armatei, instigare la omor, la viol etc.? El se va mărgini să dea asigurări că:

> [...] nu se consideră autor al cărții sale, aceasta neputând fi socotită decât o producție suprarealistă care exclude orice chestiune de merit sau de lipsă de merit din partea celui care o semnează, el mărginindu-se doar să copieze un document fără a-și spune părerea și fiind cel puțin la fel de străin de textul incriminat ca și Președintele tribunalului.
>
> *Manifestes du surréalisme*, p. 57.

Pledând pentru iresponsabilitate, Breton nu se eschivează și nu ironizează. El subliniază că poetul, pe de o parte, nu se supune controlului conștiinței reflexive sau morale și, pe de altă parte, el nu se mândrește cu o operă a cărei parte de subiectivitate nu este clar stabilită. Însă, dincolo de o punere la punct care poate părea cazuistică, el afirmă necesitatea unei reevaluări a moralei și a unei refaceri în întregime a dreptului. Suprarealismul nu concepe să se adapteze unei lumi sinistre și realiste, societatea fiind cea care trebuie să adopte imaginarul suprarealist:

> Ceea ce este adevărat în privința publicării unei cărți va fi și în privința altor mii de acte în ziua când metodele suprarealiste vor începe să se bucure de o anumită trecere. Va trebui atunci ca o nouă morală să ia locul moralei actuale, cauză a tuturor relelor.
>
> *Ibid.*, p. 57.

Deși, pentru Breton, dreptul contemporan în materie estetică este învechit, aceasta nu înseamnă că suprarealiștii au toate drepturile sau chiar că orice licență le poate fi acordată într-un domeniu particular. De fapt, exigențele

Scanned with OKEN Scanner

și imperativele nu lipsesc în mișcarea suprarealistă. Să citățm câteva:

1. Scriitura automată nu trebuie să ducă la instaurarea unui poncif; trebuie judecată deci autenticitatea sau lipsa de autenticitate a unui text suprarealist.

2. Un poet decade dacă trage sforile așa cum fac romancierii Barrès și Proust. Sunt de apreciat mai degrabă sinceritatea, confesiunea, obiectivitatea, autobiografia decât mașinațiunile și măștile. Jean-Jacques trece înaintea lui Voltaire sau Diderot. Este unul dintre motivele pentru care Aragon nu și-a terminat romanul *La Défense de l'infini*.

3. Un suprarealist nu poate îmbrățișa cariera dezonorantă de ziarist, pentru că presa care divulgă idei găunoase sau infame își îndobitocește publicul, mai ales cu paginile ei sportive.

4. Cinismul, trucajul, minciuna sunt inacceptabile chiar în viața politică. Din acest punct de vedere, o prăpastie adâncă îi desparte pe suprarealiști de comuniști. Procesele de la Moscova sunt condamnate în numele adevărului și al revoluției.

5. Suprarealismul nu este în slujba revoluției, în ciuda titlului supărător al revistei publicate între 1930-1933. Breton redactează broșura *Misère de la poésie* pentru a-și apăra prietenul Aragon urmărit în justiție după apariția poemului incendiar „Front rouge", dar și pentru a condamna fără apel poezia de circumstanță, ilustrată tocmai de „Front rouge". În februarie 1945, Benjamin Péret biciuiește în *Le Déshonneur des poètes* poezia de rezistență calificată drept propagandă. Într-o scrisoare către Léon Pierre-Quint, vrând să rămână logic cu sine însuși, el include în aceeași categorie a poeziei de circumstanță și propria sa culegere din 1936, *Je ne mange pas de ce pain-là*.

6. Nonconformismul suprarealiștilor interzice onorurile și recompensele oficiale. Max Ernst, care a primit în

Scanned with OKEN Scanner

1954 Marele Premiu de pictură la Bienala de la Veneția, este exclus din grup.

2. REVOLVERUL ȘI GHILOTINA

Asociere liberă de individualități puternice, grupul suprarealist nu trăiește după un model lax sau nepăsător. Dacă un membru se abate de la etica suprarealistă, excluderea lui poate fi hotărâtă în adunarea generală. Suprarealiștii nu sunt moderați în morală, ci extremiști, de două ori extremiști. Ei apără deopotrivă dorința pătimașă și examenul de conștiință riguros, aproape jansenist. Pe de o parte, dau frâu liber pasiunii sau imaginației; pe de altă parte, mânuiesc cuțitul de ghilotină al intransigenței. Ei par a dori să combine voluptatea unui Sade și suferința unui Pascal. Nu pot fi înțelese principalele mize ale suprarealismului, dacă trecem sub tăcere dubla aspirație spre frenezia dorinței și sentința de condamnare la moarte. Iată de ce două obiecte cu o funcționare simbolică, revolverul și ghilotina, bântuie imaginarul suprarealist.

„Cel mai simplu act suprarealist", după cum am amintit în introducere, constă în a trage la întâmplare în mulțime „cu revolverele în mâini". Această acțiune rapidă și disperată dezvăluie voința de putere a individului, marchează divorțul acestuia de societate. Totuși, încă din martie 1924, textele automate ale lui Breton personifică revolverul conferindu-i trăsături mai pașnice și maiestuoase:

> Revolverul alb intră în scenă [...] În acea dimineață trebuia să aibă loc o paradă militară într-o țară ploioasă [...] Din fericire, cucerirea victoriei reducea în sfârșit întreaga scenă la adevăratele ei limite, printr-o încetinire savantă, și îngăduia

> intrarea cu mare pompă a revolverului cărunt, grav ca nimeni altul, care mătura la timp scena aceasta grotescă cu reverul justificării totale și al primăverii călare.
>
> A. BRETON, în *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. I, 1988, p. 520, 529, 530.

În afara revolverului, regăsim echivalente ale „primăverii călare" în uimitoarea scrisoare care încheie *L'Amour fou* și pe care Breton i-a scris-o lui Écusette de Noireuil, altfel spus fiicei sale Aube, care avea mai puțin de un an:

> În frumoasa primăvară [Zori, de primăvară] a lui 1952, vei împlini șaisprezece ani [...] Călăreți tainici și strălucind în lumină vor trece în galop, către amurg, de-a lungul râurilor de ape mereu schimbătoare [...] Dar spiritele stufului, pisicile minuscule ce se prefac că dorm în inele, elegantul revolver-jucărie pe care este încrustat cuvântul „Bal" te vor feri să iei aceste scene în tragic.
>
> A. BRETON, *L'Amour fou*, ed. cit., pp. 165-166.

Vedem cum prin harul poeziei gloanțele *(les balles)* se transformă în bal.

Fantasma eșafodului sau a ghilotinei, regicidul lui Carol I la Londra, pe 30 ianuarie 1649, sau al lui Ludovic al XVI-lea la Paris, pe 21 ianuarie 1793, călăii Sanson, Deibler, fără a-l uita pe cel din Béthune, execuțiile capitale și ultimele clipe ale condamnaților îi obsedează pe suprarealiști. O dată mai mult, primul mesaj automat: „E acolo un om tăiat în două de fereastră" dă tonul. Decapitarea ridică o triplă întrebare: fizică, metafizică și morală. Cum se ține capul pe trunchi? Sufletul este cu adevărat unit cu trupul? Trebuie decapitat cel rău sau dușmanul? Breton propune un început de răspuns în *Le Surréalisme et la*

Scanned with OKEN Scanner

peinture: „Un cap nu se ține pe umeri decât prin retragerea cuțitului ghilotinei[1]."

Într-un desen al lui Max Morise, *La frizer,* clienților li se taie capul și nu părul. Este perioada în care Max Ernst publică colajele din *La Femme 100 têtes.* Un cuvânt către cititor, al lui Breton, precizează că paginile acestei cărți cu poze „dau iluzia unor veritabile *secțiuni* prin timp, spațiu, moravuri și chiar credințe". Autorul de colaje care taie în carnea vie a gravurilor din secolul al XIX-lea deturnează și dezrădăcinează. Dar totodată el scoate în relief și perpetuează forme, atitudini, durate. Decupările, decapitările operate de Max Ernst, departe de a distruge trupurile și de a steriliza sufletele, le sublimează sau le înalță. Pictorul ne restituie „primele o sută de chipuri ale zânei".

Totuși, suprarealiștii nu resping pulsiunea morții. Când Michel Leiris glosează pe marginea cuvântului eșafod *(échafaud),* el vizualizează „picioroangele secerii" *(les échasses de la faux).* Și atunci când, în *Manifeste,* Breton definește cuvântul „suprarealism", el nu uită să citeze cuvintele lui Gérard de Nerval adresate lui Alexandre Dumas în dedicația care însoțește *Filles du feu:*

> Știți cu câtă convingere vechiul nostru prieten Nodier povestea cum a avut ghinionul să fie ghilotinat în vremea Revoluției; erai atât de convins de acest lucru încât te întrebai cum de a izbutit să-și lipească la loc capul.

Dacă este posibil, în etica și imaginarul suprarealist, ca un om să fie tăiat în două de o fereastră sau ca securea călăului din Béthune să se abată asupra grațiosului gât al lui Milady de Winter, nu se spune totuși că dragostea ar fi condamnată la moarte, iar miraculosul la dispariție. Poetul asasinat, vrăjitorul în putrefacție, femeia fără cap,

1 *Le Surréalisme et la peinture,* p. 23.

fenixul măștii pot reînvia sau renaște din cenușa lor. La concurență cu grupul suprarealist, Georges Bataille, André Masson și Pierre Klossowski publică, între 1936 și 1939, revista *Acéphale:* „Omul va scăpa de cap precum condamnatul de închisoare." Pornind de la gândirea lui Nietzsche, ei adoptă poziții extatice și paroxistice în legătură cu războiul, sacrificiul și moartea.

3. IUBIRE ELECTIVĂ, IDEALIZARE A FEMEII

Dacă, după 1968, libertatea sexuală a influențat moravurile până într-atât încât erotismul a ajuns să fie exploatat fără încetare prin publicitate, înainte vreme doar libertinii, pasiunea romantică și psihanaliza justificau apetitul carnal sau exaltau dorința amoroasă. Deși l-au omagiat pe Sade sau pe Jean Lorrain, iar Aragon a scris *Le Libertinage* și *Le Con d'Irène*, suprarealiștii se situează mai degrabă în descendența marilor îndrăgostiți precum Shelley, Nerval, Arnim decât în aceea a libertinilor și pornografilor. Firește, impudoarea și provocarea se dezlănțuie în multe povestiri și reverii. Astfel, Robert Desnos povestește în *La Liberté ou l'Amour!* isprăvile membrilor Clubului Băutorilor de Spermă:

> Unul culege sperma condamnatului ghilotinat în Franța ori a spânzuratului din Anglia, ceea ce dă fiecăreia dintre aceste ejaculări, și în funcție de tortură, un gust de nufăr sau de nucă. Altul asasinează tinere fete...
>
> R. Desnos, *La Liberté ou L'Amour!*, Gallimard, L'Imaginaire, 1990, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

Același Desnos își prezintă aventurile epice și fantasmagorice în *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides:*

> Miss Flowers își ridică fusta. Sexul ei Africa Africa unde înflorește ecuatorul se deschise precum o superbă floare. M-am culcat înlăuntru. Legănați legănați, somn și voluptate, iubirea celor doi amanți hrăniți cu priviri. Pe buricul ei se rotea busola cu două ace iar polul ei oh e fundul musculos în care îmi dispar degetele. Sânii ei erau aproape de gura mea dinții mei se acuplară cu cele două sfârcuri lăptoase. Cu două falusuri între dinți am luat cu mine în cădere trei constelații și fluvii amazoane mi-au curs la subțiori.
>
> R. DESNOS, *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 1978, p. 67.

Simțiți clipa voluptății partenerului sexual? Încuviințați pederastia? Onanismul se deosebește de sucubat? Care sunt pozițiile voastre preferate în dragoste? Sunteți pentru sau împotriva bordelului? Care este prima voastră amintire sexuală? Răspunsurile, poate nesincere, la aceste întrebări puse în timpul ședințelor de „Cercetări asupra sexualității" arată la participanți o mare diversitate în plan sexual sau imaginar. Totuși, un postulat se impune mai multor suprarealiști: sexualitatea nu poate fi separată de iubire. Or iubirea suprarealistă dezvoltă o sensibilitate nouă. Ea inventează un scenariu seducător și irezistibil: două ființe care se întâlnesc printr-unul din cele mai pure hazarduri declanșează evenimente surprinzătoare, descifrează în trecerea lor multiple semne ale dorinței, constată fuziunea imaginarului și a realului, resimt convulsiile frumuseții și ale timpului. Mai aproape de iubirea curtenitoare sau de pasiunea romantică decât de relațiile matrimoniale sau de legăturile ascunse, iubirea suprarealistă îmbină dimensiunea orizontală a cotidianului și verticala miraculosului. Breton se întâlnește cu

Scanned with OKEN Scanner

Nadja pe rue Lafayette și se plimbă prin Hale cu stăpâna acelei „nuit du Tournesol". Încep atunci o serie de minuni.

Femeia aleasă este oare aceea care posedă puterea de a metamorfoza locurile și de a grăbi evenimentele? Zeificarea sau mitizarea persoanei adorate constituie un imperativ afectiv căruia un îndrăgostit, fie și suprarealist, nu i se poate sustrage. Suprarealiștii au celebrat-o pe vampa Musidora sau pe Blanche Dervol, interpreta din *Détraquées.* Au venerat prezicătoare precum Madame Sacco. Aragon a descris-o în *Anicet ou le Panorama* pe fascinanta Mirabelle, încarnare a frumuseții moderne. Gala a fost rând pe rând muza lui Éluard și a lui Dali. Timp de mai multe luni, Desnos a ținut „Jurnalul unei apariții", în așteptarea disperată a unei femei. Breton a înălțat un altar pentru Léonie Aubois d'Ashby al cărei nume este menționat într-un poem al lui Rimbaud, „Dévotion". În *L'Amour fou,* povestire pasională, dar și meditație crudă despre atracția dintre două ființe, Breton insistă deopotrivă asupra fatalității și indeterminării dorinței:

> Sexul bărbatului și cel al femeii nu sunt atrase magnetic unul de celălalt decât prin intermediul introducerii între ei a unei trame de incertitudini neîncetat renăscânde, adevărat stol de păsări-muscă ce par a se fi dus să-și curețe penele în infern [...] Dorința, singurul resort al lumii, dorința, singura rigoare pe care omul trebuie să o cunoască, unde aș putea-o adora mai bine decât înăuntrul norului? [...] Te doresc. Nu te doresc decât pe tine. Mângâi urșii albi fără să ajung până la tine. Nici o altă femeie nu va putea pătrunde vreodată în această încăpere unde tu te multiplici de o mie de ori, în vreme ce eu descompun toate gesturile pe care te-am văzut făcându-le. Unde ești? Mă joc în cele patru colțuri cu fantomele. [...] Sunt acel bărbat cu gene de arici-de-mare care pentru întâia dată își ridică ochii spre femeia ce trebuie să fie totul pentru el pe o stradă albastră [...] Eu sunt în nori acel bărbat care pentru a ajunge la aceea

Scanned with OKEN Scanner

pe care o iubește este condamnat să mute din loc o piramidă clădită din lenjeria ei.

A. Breton, *L'Amour fou*, ed. cit., pp. 118, 129-131.

4. DOUĂ ENIGME: MUZICĂ ȘI CINEMA

La 7 iulie 1924, Michel Leiris, care este pe punctul să adere la suprarealism și care nu este încă îndrăgostit de operă, notează în *Jurnalul* său:

Muzica îmi displace pentru că ea nu se întâlnește niciodată cu realitatea, nu pune în joc nici idei, nici obiecte și constituie prin urmare însăși întruchiparea „Artei". Folosirea muzicii nu este deloc mai recomandabilă decât aceea a tutunului și a stupefiantelor.

M. Leiris, *Journal*, ed. cit., p. 46.

Dacă adăugăm acestor motive principala acuzație adusă de Breton sau Dali, anume că prin esență muzica este „confuzională", înțelegem că poeții și pictorii suprarealiști nu au făcut casă bună cu muzicienii, cu excepția lui Paul Hooreman și André Souris în Belgia.

Incompatibilitatea dintre suprarealism și muzică nu se explică prin surzenia muzicală a anumitor membri de frunte ai grupului. Breton a reamintit în „Silence d'or" că poezia și muzica au o sorginte comună, cântecul. Într-adevăr, muzicianul care vibrează laolaltă cu instrumentul și poetul care aude o voce sunt concurenți direcți. Scriptorul suprarealist aude mesajul înainte de a halucina sau de a-i vizualiza conținutul. Poetul este un vizionar cu întârziere.

Scanned with OKEN Scanner

Verbo-auditivul primează la el asupra verbo-vizualului. Ar exista așadar două urechi, urechea interioară a poetului și urechea exterioară a muzicianului. Ostilitatea suprarealiștilor față de muzică provine din această formidabilă rivalitate.

În cultura mondială actuală, percepția auditivă și viziunea exterioare au în mod vădit întâietate în fața auzului și imaginației interioare. Ne putem întreba dacă punerea în gardă suprarealistă împotriva muzicii confuzionale și a stupefiantei sale folosiri nu se verifică prin ascultarea extatică și neîntreruptă de casete, baleiajul hipnotic al imaginilor și ecranelor. Triumful muzicii pare a vesti moartea poeziei. Fluxul necontenit de imagini pare a steriliza imaginația individuală până într-acolo încât este acoperit fără păreri de rău imaginarul suprarealist – metafizica plastică a lui Chirico, pustiirea cerebrală a lui Magritte, comparațiile fulgurante ale lui Lautréamont, erotismul translucid al lui Gustave Moreau, interpretarea paranoic-critică daliniană a obiectelor și ființelor.

Suprarealismul întreține o relație aparte cu muzica și cinematograful, două arte ale timpului. Ca și în muzică, există un ritm, un ton, deplasări, o eliberare în precipitatele scriiturii automate. Ca și în cinema, poetul proiectează în existența sa un scenariu, montează planuri și secvențe, asociază durate: Breton se întoarce la anul 1713 și își dedublează ziua de naștere. În vreme ce muzica sintetizează timpul, cinematograful analizează duratele. Într-un anume sens, orice film, ca apariție de imagini și întrepătrundere a duratelor, este suprarealist. Cu toate acestea, pentru ca un film să fie propriu-zis suprarealist, trebuie întrunite condiții excepționale de creație ca în *Un câine andaluz* și *Vârsta de aur* de Buñuel și Dali în care se îmbină pasiunea și provocarea („Un bărbat ascute un brici lângă balcon [...] Lama briciului străpunge ochiul tinerei fete secționându-l"), iraționalul și documentarul, cronologia și timpul lipsit de succesiune. (A fost odată... Opt ani mai târziu... Către ora

Scanned with OKEN Scanner

trei dimineața... În urmă cu șaisprezece ani... Odată cu venirea primăverii).

Povestirile lui Benjamin Péret *Sur le passage du panier à salade* („Lord Cheltenham coborî treptele abației Westminster, cu o cărțiță în buzunarul drept al vestonului său pe spatele căruia se vedea un mare romb alb") sau *Pulchérie veut une auto* („Din cauza izbiturii, Pulchérie este proiectată în automobilul pe care l-a tamponat mașina sa în timp ce ocupantul automobilului este proiectat în mașina Pulchériei") nu sunt de conceput fără cinematograful burlesc american, fără gagurile mute și rapide, urmăririle nebunești ale lui Mack Sennett sau Buster Keaton. Povestirile autobiografice ale lui Breton, *Nadja* sau *L'Amour fou*, generos ilustrate cu documente fotografice, au totul dintr-un reportaj poetic și cinematografic. Banda vizuală realizează, suprarealizează banda sonoră. La 14 noiembrie 1918, Jacques Vaché îi scrie prietenului său André Breton:

> Voi ieși din război ușor ramolit, poate, asemenea acelor splendizi idioți ai satului (și mi-o doresc)... sau poate... poate voi juca într-un film! Cu automobile gonind nebunește, o știi prea bine, poduri care se prăbușesc și mâini uriașe care se târăsc pe ecran să apuce vreun document!... inutil și de neprețuit!
>
> J. VACHÉ, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, ed. cit., scrisoarea 76.

5. UMORUL NEGRU

La 25 septembrie 1915, în mizerabila regiune Champagne, Jacques Vaché este rănit la coapsă și la pulpe „cu

câteva clipe înainte de asediul de la Mesnil-les-Hurlus, cel de tristă amintire". La 30 septembrie 1916, el relatează în corespondența sa cu infirmiera Jeanne Derrien anumite conexiuni, anumite efecte marcate de umor:

> Chiar acum scrisoarea d-tale din 25 septembrie – dată fatidică marcând pentru mine ziua în care aveam să te cunosc – Nu vezi „conecsiunea" – cum spun oamenii cumsecade? – La 25 sept. 15 Hans sau Fritz – a considerat nimerit să-mi trimită un glonț – care în loc să mă ucidă neîntârziat a socotit mai umoristic să provoace explozia grenadelor mele – De unde spitalul, de unde tu însăți – de unde această scrisoare.
>
> J. VACHÉ, *Quarante-trois lettres de guerre à Jeanne Derrien*, Jean-Michel Place, 1991, scrisoarea 7.

În scrisoarea-colaj din 13 ianuarie 1919, destinată lui Jacques Vaché, Breton recopiază câteva rânduri din *Îndrumările pentru slugi* ale lui Swift:

> Sunt mai multe feluri de a stinge lumânările și trebuie să le știți pe toate: puteți freca repede capătul lumânării de lambriu, ceea ce o stinge imediat; puteți să o puneți pe jos și să o călcați cu piciorul; o puteți întoarce cu susul în jos până ce se stinge de la sine, sau să o apăsați pe discul sfeșnicului; o puteți mișca încolo și încoace până când o stinge curentul de aer; când vă duceți la culcare după ce ați urinat, puteți înmuia extremitatea lumânării în oala de noapte; puteți scuipa pe degetul cel mare și pe arătător și apuca între ele lumânarea. Bucătăreasa poate s-o vâre în butoiul cu făină, iar îngrijitorul în obrocul de ovăz, într-un snop de fân sau în așternutul de paie; fata în casă poate să stingă lumânarea strivind-o de oglindă, cu atât mai mult cu cât nimic nu curăță mai bine decât mucul de lumânare.
>
> Facsimil în G. SEBBAG, *L'Imprononçable Jour de sa mort*, Jean-Michel Place, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a mai adăuga câteva piese la scurta noastră antologie de umor negru, să citim acest aforism al lui Lichtenberg: „Omul se simte bine în societate, chiar dacă ea nu e reprezentată decât de o lumânare aprinsă." Să nu uităm acest pasaj din *Chants de Maldoror:*

> Oh! ce smintit e filosoful care a izbucnit în râs văzând cum un măgar mânca o smochină! Nu inventez nimic: cărțile antice au povestit, cu lux de amănunte, această voluntară și rușinoasă lepădare de noblețea umană [...] Ei bine, am fost martorul a ceva mult mai tulburător: am văzut o smochină mâncând un măgar! Și totuși n-am râs; sincer să fiu, nici o parte a gurii mele nu s-a clintit.
>
> LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Cântul al patrulea, Garnier-Flammarion, 1969, p. 167.

Să privim îndeaproape și una din nenumăratele analiza lingvistice ale lui Jean-Pierre Brisset:

> Tu *ma queue use, tu m'accuses*. Il est *à queue usé,* il est *accusé*. Comme la queue fut la première criminelle, quand elle avait commis un crime, elle se trouvait usée: des écorchures, des traces de sang, etc., accusaient le coupable. *La queue use à sillon*, l'accusation. On se détourne de celui qui est *à queue usé,* accusé. *Qui sexe queue use, sa queue use;* qui s'excuse, s'accuse. En effet, qui use sa queue accuse son impuissance[1].
>
> J.P. BRISSET, *La Grammaire logique* suivi de *La Science de Dieu*, Tchou, 1970, p. 322.

Să recitim, în sfârșit, măcar începutul din „Pasiunea considerată ca o cursă de coastă" de Alfred Jarry:

1 Text intraductibil, bazat pe jocuri de cuvinte (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

> Barrabas, care se înscrisese în cursă, s-a declarat învins. Pilat, cel care dădea startul, scoțându-și cronometrul cu apă sau clepsidra, ceea ce l-a făcut să-și ude mâinile, dacă nu cumva și-a scuipat pur și simplu în palme, a dat semnalul de plecare. Iisus a pornit ca din pușcă. Pe atunci, după cum spune priceputul redactor sportiv care era sfântul Matei, se obișnuia ca, la plecare, cicliștii sprinteni să fie biciuiți, așa cum fac vizitiii cu hipomotoarele lor. Biciul este deopotrivă un stimulent și un masaj igienic. Așadar Iisus, foarte în formă, porni, însă fu repede oprit de o pană de cauciuc. O tufă de spini i-a ciuruit întreaga circumferință a roții din față.
>
> În A. BRETON, *Anthologie de l'humour noir,* Le Livre de poche, 1970, p. 285.

Parodierea Patimilor lui Christos este, firește, o blasfemie, însă umorul jubilează prin potrivirea și coincidența situațiilor. Putem trece de la cronica ciclistă la cronica biblică fără a fi anacronici. Umorul sfidează timpul. Se înrădăcinează deopotrivă în limbă, se scufundă în gură. Jean-Pierre Brisset care deslușește în cuvânt originea speciei umane combină simultan problematica lui Darwin, Nietzsche și Freud. O prăpastie se cască la fiecare dintre ecuațiile lingvistice: cine se folosește de sexul său se acuză. La Lautréamont umorul nu este desigur involuntar. Tăgăduirea lui o demonstrează: „N-am râs". Răsturnarea dialectică a cuvintelor face plauzibile toate fenomenele lumii pe dos: măgarul își bate stăpânul, smochina mănâncă măgarul. Umorul negru golește, minează din interior logica noastră binară, aristotelică. Sub masca îndemnurilor sau a îndrumărilor, tutorii Swift sau Lichtenberg știu cum să preia formele sau formulele reglementare. Legea tremură atunci ca o lumânare și, de ce nu, se stinge de la sine.

De când s-a vestit moartea lui Dumnezeu, lumea nu a încetat să fie tragică. Umorul negru nu înlătură întrebările. El interiorizează situațiile extreme, evenimentele para-

Scanned with OKEN Scanner

doxale sau postulatele absurde în care se zbat individul și societatea modernă. Maestrul umorului, sinucigașul Jacques Vaché, dandy-ul tranșeelor, este un dezertor din interior. Suprarealiștii, în ciuda recurgerii la dialectica lui Hegel, nu depășesc contradicțiile. Un frison interior îi avertizează că, orice am face și orice am spune, existența este agenția noastră generală de sinucideri.

Scanned with OKEN Scanner

Încheiere

Numeroși critici, scriitori sau artiști au decretat moartea suprarealismului, mai ales după 1945. Trebuia făcut loc altor mișcări, unor noi etichete – existențialismul, arta abstractă, Noul Roman, noul val, rock-ul, pop-art, structuralismul –, trebuiau lansate pe piața culturii produse ce puteau fi reînnoite și perisabile. La sfârșitul anilor optzeci, când triumfau mijloacele de comunicare în masă, iar regimurile comuniste își dădeau duhul, ziariștii, urmați îndată de marele public, au scos din pălărie vocabula „suprarealist" pentru a evoca evenimente incredibile sau paradoxale, comportamente țicnite sau descreierate. Au preluat cuvântul fără să-i priceapă înțelesul. Astfel, de câțiva ani încoace, de când ne-am scufundat într-un haos moral, intelectual și estetic, nu este de mirare că adjectivul *suprarealist* iese din nou la suprafață.

Isteria și nevroza obsesivă au dispărut, ceea ce n-a împiedicat proliferarea psihanaliștilor. Inventat în 1918 de conspiratorii Breton și Vaché, suprarealismul s-a consumat

în timpul potlatch[1]-ului improvizat din mai 1968: a păstrat oare mentalitatea noastră actuală ceva din singura mișcare poetică de anvergură a secolului? La această întrebare, se poate da un răspuns indirect, comparându-se moravurile suprarealiste cu ale noastre. Suprarealiștii au înlocuit legăturile numite naturale ale familiei, patriei sau religiei cu relații pasionale și excepționale. Alegeau persoana iubită și constituiau un grup aparte de indivizi liber asociați. Este simbolic faptul că actul suprarealist cel mai elementar constă într-o defulare pe seama mulțimii. Și este limpede că grupul suprarealist nu a servit supa partidului Revoluției. Or, acestui nonconformism îi corespunde astăzi un conformism generalizat, militant și integrator, perfect ilustrat de sloganuri și de banalul refren care refuză excluderea. Fără a mai stărui asupra dezbaterii inițiate de Tocqueville cu privire la libertate și egalitate în democrație, este neîndoielnic că suprarealiștii care se excludeau din societatea aleasă și-i excludeau din grup pe unii dintre ai lor sunt niște rebeli care doresc să-și păstreze libertatea, niște creatori care vor să rămână independenți și nu apărători ai locuințelor comune, apostoli ai egalității șanselor sau misionari ai iubirii universale.

Dadaiștii, suprarealiștii i-au pus mustăți Giocondei, au ridiculizat bunul gust burghez sau francez, i-au înjurat pe literatori și pe ziariști. Însă acești nihiliști au fost activi, acești „veseli teroriști" au inventat scriitura automată sau poemul-obiect, acești „golani promițători" au experimentat „jocul dezinteresat al gândirii". Pe scurt, întrupând modernitatea însăși, suprarealismul a dărâmat zidurile trecutului, clădindu-și propriul oraș visat. Pot fi descoperite urme ale

1 Sărbătoare religioasă a amerindienilor, constând în schimburi de daruri (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

acestei stări de spirit cuceritoare, cu tente de impertinență, în formidabila destindere a relațiilor umane de astăzi. Cu toate acestea, „societatea spectacolului și a mărfii", după formula situaționistă, nu reține din miraculos decât imaginile de mucava de la Eurodisney sau pe cele științifico-fantastice. Când Louis Aragon lăuda „folosirea fără măsură și pasională a stupefiantului *imagine*", altfel spus „viciul numit *Suprarealism*", evident nu se gândea la o avalanșă de clipuri publicitare, la un dezmăț de tehnici sofisticate, la o menajerie virtuală contemplată de o turmă compactă, ci la o folosire individuală a imaginației. Mai grav, un balon artistic, mezin al baloanelor financiare și imobiliare, se umflă ori se dezumflă după cum bat vânturile speculative. Artiștii și scriitorii sunt deopotrivă cocoțați pe un podium și ținuți în lesă; artele și literatura, sterilizate, sunt preamărite și controlate de bursă, de instituții sau mijloace de comunicare în masă.

Realistul nu depășește datele experienței, care îi par intangibile și mizerabile. Deși se fixează într-un *aici și acum*, suprarealistul transfigurează cursul istoriei. Imaginea radioscopică a mesajului automat „E acolo un om tăiat în două de fereastră" semnalează mai întâi că glasul suprarealist îl pune pe poet în fața unei enigme. Apoi, după ce a pătruns într-o pădure de semne, suprarealistul este iluminat de o întâlnire. Miracolul țâșnește într-un luminiș. Astfel cuvintele cheamă lucrurile, iar evenimentele răspund așteptării celui care stă la pândă. În 1929, Breton enunță o definiție decisivă a suprarealismului:

> Totul ne îndeamnă a crede că există un anumit punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul [...] încetează a mai fi percepute contradictoriu.
>
> A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., pp. 72-73.

Scanned with OKEN Scanner

Doi ani mai târziu, acest punct al spiritului se concretizează. Breton localizează în trecătoarea de la Verdon înălțimile de unde poate fi zărit Punctul Sublim. Însă determinarea locurilor sublime, a duratelor însuflețite și a dorințelor imposibile nu s-a încheiat:

> Eternitatea caută un ceas de mână
> Cu puțin înainte de miezul nopții lângă debarcader.
>
> A. BRETON, „Au regard des divinités", *Clair de terre*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

Cronologie suprarealistă

1713
An de grație pentru André Breton a cărui monogramă se citește 1713.

1895
Se nasc Paul Éluard, Paul Nougé și Jacques Vaché.

1896
18 și 19 februarie: incerta zi de naștere a lui André Breton.
Se nasc Antonin Artaud și André Masson.

1897
Se nasc Louis Aragon și Philippe Soupault.

1900
Se nasc Louis Buñuel, René Crevel, Robert Desnos, Suzanne Muzard, Jacques Prévert și Yves Tanguy.

1914
Marchel Duchamp: *ready made.*

Scanned with OKEN Scanner

Giorgio De Chirico: *Melancolia și misterul unei străzi. Creierul copilului.*

1916

Februarie-martie: Breton îl întâlnește pe Vaché la Nantes.

1917

24 iunie: reprezentație cu *Les Mamelles de Tirésias,* „dramă suprarealistă" de Guillaume Apollinaire.
Iulie: spectacol al Musidorei la Bobino.
26 noiembrie: conferința lui Apollinaire la Vieux-Colombier, „Spiritul nou și poeții".

1918

19 decembrie: Vaché îi scrie lui Breton: „Hotărâsem să lăsăm LUMEA într-o semiignoranță uimită până la o manifestare satisfăcătoare și poate scandaloasă".

1919

6 ianuarie: moartea lui Jacques Vaché într-un hotel din Nantes (prin absorbție de opium).
13 ianuarie: scrisoarea-colaj a lui Breton către Vaché.
Martie: primul număr din *Littérature* (texte de Gide, Valéry, Léon-Paul Fargue, André Salmon, Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean Paulhan, Louis Aragon și André Breton).
Aprilie: lansarea scriiturii automate, Breton și Soupault încep să scrie *Champs magnétiques.*
Aprilie-mai: în *Littérature* sunt publicate *Poésies* de Isidore Ducasse.
August: apar *Lettres de guerre* de Jacques Vaché.

1920

Ianuarie: sosirea lui Tristan Tzara la Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Mai: număr din *Littérature* dedicat în întregime dadaismului.

1921

2 mai: expoziție a lui Max Ernst la Sans Pareil.
13 mai: procesul lui Maurice Barrès, la sala Societăților Savante, pe rue Danton.

1922

Ianuarie-februarie: intervenția lui Breton la o reuniune a unui „Congres internațional pentru determinarea directivelor și pentru apărarea spiritului modern" provoacă un conflict cu Tzara; „Congresul de la Paris" nu-și atinge scopul.
Martie: Littérature, serie nouă.
Septembrie-decembrie: perioada „somnurilor".

1923

22 ianuarie: asasinarea lui Marius Plateau de către anarhista Germaine Berton.
15 octombrie: tabelul *„Erutarettil"* în *Littérature.*

1924

Martie: dispariția misterioasă a lui Paul Éluard care pleacă într-o călătorie în jurul lumii, pentru mai multe luni, fără să anunțe pe nimeni.
Mai: călătorie experimentală a lui Aragon, Breton, Morise și Vitrac, care începe la Blois, oraș ales la întâmplare pe o hartă.
Iulie-septembrie: polemică purtată cu Ivan Goll și Paul Dermée care revendică emblema Suprarealism.
11 octombrie: deschiderea Biroului de cercetări suprarealiste pe rue de Grenelle nr. 15.
17 octombrie: primele exemplare din *Manifeste du surréalisme* de André Breton sosesc la Paris, cu avionul.

Scanned with OKEN Scanner

20 octombrie: manifestul *Un cadavre* împotriva lui Anatole France, mort pe 12 octombrie.
1 decembrie: La Révolution surréaliste nr. 1. Directori: Pierre Naville și Benjamin Péret.

1925

15 aprilie: adrese către papă și dalai-lama, scrisori către rectorii universităților europene, către școlile budiste și către medicii-șefi ai azilelor de nebuni în *La Révolution surréaliste* nr. 3.
2 iulie: incidente la banchetul Saint-Pol-Roux la Closerie des Lilas.
15 iulie: André Breton preia conducerea revistei *La Révolution surréaliste.*
August: manifestul *La Révolution d'abord et toujours!* este semnat de 28 de suprarealiști și de câțiva membri de la *Clarté* și *Philosophies.*
5 sau 7 octombrie: adunare generală în vederea regrupării semnatarilor manifestului *La Révolution d'abord et toujours!;* alegerea unui Comitet directorial.
30 octombrie: Gruparea nu reunește decât suprarealiști și clartéiști.
Decembrie: Clarté este torpilată: „*Clarté* dispare, îi urmează *La Guerre Civile*".

1926

Martie-aprilie: proiectul de publicare a revistei *La Guerre Civile* eșuează.
26 martie: deschiderea Galeriei Suprarealiste, pe rue Jacques Callot.
30 septembrie: Breton ia distanță față de partidul comunist în broșura *Légitime défense.*
4 octombrie: Breton o întâlnește pe Nadja.
Noiembrie: Globul lui Man Ray realizat în cadrul Colecției de globuri cu zăpadă la Éditions Surréalistes.

Scanned with OKEN Scanner

23 noiembrie: adunarea generală de la cafeneaua Le Prophéte, plecarea lui Antonin Artaud, demisia lui Philippe Soupault.
24 decembrie: cu prilejul unei reuniuni, opt suprarealiști, între care Aragon, Breton, Éluard, își propun să intre în partid, alăturându-se lui Péret, în timp ce Baron, Desnos, Malkine, Morise și Tual refuză.

1927
Ianuarie-martie: atașat la o celulă a funcționarilor de la Gaze, Breton nu suportă mai mult de un trimestru viața de militant comunist.
21 martie: internarea Nadjei.
Mai: manifestul *Au grand jour,* semnat de Aragon, Breton, Éluard, Péret și Unik, cuprinde cinci scrisori deschise (către Paul Nougé și Camille Goemans; către Marcel Fourrier; către suprarealiștii necomuniști; către Pierre Naville; către comuniști).
1 octombrie: La Révolution surréaliste publică texte de Forneret și Freud.
17 octombrie: expoziția *Cadavres exquis* la Galeria Suprarealistă.

1928
Ianuarie-martie: șase ședințe de „Cercetări asupra sexualității".
9 iunie: incidente cu Artaud în timpul unei reprezentații a piesei *Visul* de Strindberg.
1 decembrie: reprezentarea piesei *Le trésor des jésuites* nu are loc.

1929
11 martie: reuniune tumultuoasă la Bar du Château, tentativa de apropiere între suprarealiști și membrii grupului Grand Jeu eșuează.

Scanned with OKEN Scanner

1 octombrie: Un Chien andalou de Buñuel și Dali este proiectat la Studio 28.
20 noiembrie: expoziție Salvador Dali la galeria Goemans, prefațată de Breton.
15 decembrie: Second Manifeste du surréalisme este publicat în deschiderea ultimului număr din *La Révolution surréaliste.*

1930

15 ianuarie: Ribemont-Dessaignes, Prévert, Queneau, Vitrac, Leiris, Limbour, Boiffard, Desnos, Morise, Bataille, Baron și Alejo Carpentier răspund atacurilor din *Second Manifeste* în manifestul *Un cadavre.*
25-30 martie: Breton, Char și Éluard scriu împreună *Ralentir travaux.*
14 aprilie: Breton primește de la Moscova o telegramă a Biroului internațional de literatură revoluționară. Sinuciderea lui Maiakovski la Moscova.
Iulie: apare manifestul *Surréalisme au service de la Révolution.*
6-15 noiembrie: participarea lui Aragon și Sadoul la Congresul de la Harkov.
3 decembrie: incidente în timpul proiecției filmului *L'Âge d'or* la Studio 28.

1931

Septembrie: Breton vizitează Palatul ideal al poștașului Cheval, la Hauterives.
Noiembrie: „Cărți și Publicații suprarealiste", catalog de 16 pagini al Librăriei José Corti.
Decembrie: Le Surréalisme ASDLR publică mai multe articole despre obiectele suprarealiste.

Scanned with OKEN Scanner

1932

16 ianuarie: după publicarea poemului *Front rouge*, Aragon este inculpat de incitare a militarilor la nesupunere și de instigare la crimă.

Martie: Breton ia apărarea lui Aragon în *Misère de la poésie, „L'Affaire Aragon" devant l'opinion publique.* Însă Aragon dezaprobă manifestul și se desparte de suprarealism.

30 aprilie: René Crevel publică *Le Clavecin de Diderot* la Éditions Surréalistes.

1933

15 mai: apariția simultană a numerelor 5 și 6 din *Surréalisme ASDLR.*

1 iunie: colaborare importantă a suprarealiștilor (Breton, Éluard, Dali, Crevel, Marcel Jean) la primul număr din *Minotaure.* La alcătuirea acestui număr mai participă Picasso, Masson, Leiris și Dr. Lacan.

29 iulie: Dali îi scrie lui Breton: „După opinia mea, ar trebui să fim foarte atenți la fenomenul hitlerist, știu neoficial că Georges Bataille pregătește un mare panegiric al lui Hitler în *La Critique sociale* a lui Souvarine și iată încă un lucru care ne va trece într-un fel pe sub naz [sic]".

1 decembrie: apariția plachetei *Violette Nozières* la Bruxelles. Suprarealiștii apără o tânără paricidă.

1934

5 februarie: acuzat de hitlerism, Dali evită excluderea făcând pe bufonul.

20 iulie: René Char, *Le Marteau sans maître,* Éditions Surréalistes.

14 august: Breton se căsătorește cu Jacqueline Lamba.

21 august: Éluard se căsătorește cu Nush.

Scanned with OKEN Scanner

1935

14 februarie: excluderea lui Giacometti.
Sfârșitul lui martie-aprilie: călătorie la Praga a lui Breton și Éluard.
Mai: Expoziție internațională a suprarealismului la Santa Cruz de Tenerife.
18 iunie: sinuciderea lui René Crevel.
25 iunie: la Congresul scriitorilor pentru apărarea culturii, Éluard citește un discurs al lui Breton căruia i se interzisese să vorbească.
August: declarația colectivă *Du temps que les surréalistes avaient raison* marchează ruptura definitivă de comunismul oficial.

1936

Mai: Expoziție suprarealistă de obiecte la galeria Charles Ratton.
11 iunie-4 iulie: Expoziție internațională a suprarealismului la Londra.
Septembrie: declarația publică și manifestul care condamnă procesul de la Moscova. Paul Éluard nu figurează printre cei doisprezece semnatari.

1937

Mai: deschiderea galeriei Gradiva.
9 octombrie: conferința lui Breton despre *Umorul negru* la Comédie des Champs-Élysées.

1938

Ianuarie-februarie: Expoziție internațională a suprarealismului la galeria Beaux-Arts, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* servind drept catalog.
Aprilie-iulie: călătoria lui Breton în Mexic, întâlnirea cu Troțki.
Sfârșitul lui noiembrie: Éluard îi scrie Galei: „Îndelungata mea prietenie cu Breton, precum și legătura cu suprarealiștii s-au sfârșit".

Scanned with OKEN Scanner

1939

Ianuarie: Julien Gracq, *Au Château d'Argol.*

1940

Ianuarie: Expoziție internațională a suprarealismului la Mexico.

Octombrie: mai mulți suprarealiști se refugiază la Marsilia.

1941

24 martie: Breton se îmbarcă pe *Capitaine Paul Lemerle* cu destinația Martinica. La bord se mai află Victor Serge, Wilfredo Lam și Claude Lévi-Strauss.

Iulie: revista *Tropiques* a lui Aimé Césaire și René Ménil semnalează trecerea prin Martinica a lui André Breton și André Masson.

August: în „État de présence", declarație colectivă a grupului suprarealist *La Main à plume*, se poate citi: „Suntem astăzi puși în situația de a răspunde la marea întrebare a lui Baudelaire: «Trebuie să pleci? Să rămâi? Dacă poți rămâne, rămâi...»" Răspunsul dat, „Rămânem", indică voința de a rezista.

1942

Martie: Breton este crainic la „Vocea Americii vorbește francezilor".

Iunie: este fondată la New York *VVV*, revistă bilingvă condusă de David Hare; primul număr cuprinde contribuții ale lui Caillois, Péret, Ernst, Breton, Lévi-Strauss, Césaire, Léonora Carrington, Georges Henein și în special *Notele* inedite ale lui Arthur Cravan („Căci dacă aș fi știut latinește la optsprezece ani, aș fi fost împărat").

1946

7 iunie: Breton participă la serata omagială dedicată lui Artaud, la teatrul Sarah-Bernhardt.

Scanned with OKEN Scanner

1947

21 iunie: cincizeci de suprarealiști semnează declarația *Rupture inaugurale.*

7 iulie: expoziția *Le Surréalisme en 1947* la galeria Maeght.

1950

Martie-aprilie: Almanach surréaliste du semi-siécle, număr special din *La Nef.*

Iunie: Breton descoperă Saint-Cirq-la Popie unde își va petrece de acum înainte vara în compania mai multor suprarealiști.

13 iunie: într-o *Scrisoare deschisă către Paul Éluard,* publicată în *Combat,* Breton, invocând călătoria lor din 1935 la Praga, îi cere fostului său prieten să intervină în favoarea lui Závis Kalandra, condamnat la moarte. Éluard se va mulțumi să răspundă: „Am prea mult de a face cu nevinovații care își strigă nevinovăția pentru a mă ocupa de vinovații care își strigă vinovăția".

1951

Februarie-mai: afacerile Carrouges și Pastoureau provoacă mai multe plecări.

1952

Martie-iunie: convorbiri radiofonice între André Breton și André Parinaud.

Noiembrie: primul dintre cele opt numere din *Médium,* foaie *de informații suprarealiste.* Un an mai târziu, va apărea revista *Médium, Communication surréaliste.*

1953

Iulie-august: inventarea jocului „Unul în altul" la Saint-Cirq-la-Popie.

Noiembrie: prezentarea jocului „Deschideți?" în primul număr din *Médium,* serie nouă.

1956

Noiembrie: manifestul *Hongrie, soleil levant.*

Scanned with OKEN Scanner

1959

2 decembrie: îndeplinirea dorințelor testamentare ale marchizului de Sade de către Jean Benoît.

15 decembrie: deschiderea celei de a opta Expoziții internaționale a suprarealismului, așezată sub semnul lui Eros, la galeria Daniel Cordier.

1960

1 septembrie: Declarație privind dreptul de nesupunere în războiul din Algeria.

1963

Nadja, ediție în întregime revăzută de autor.

1965

7 decembrie: vernisajul celei de-a XI-a expoziții internaționale a suprarealismului, „L'Écart absolu", la galeria L'Oeil.

1966

10-18 iulie: convorbiri despre suprarealism la Cerisy-la-Salle, sub conducerea lui Ferdinand Alquié, cu participarea a doisprezece suprarealiști.

28 septembrie: moartea lui André Breton la spitalul Lariboisière.

1967

Aprilie: L'Archibras, nr. 1.

1969

Februarie-aprilie: disensiuni în interiorul grupului, apoi dispersarea acestuia.

1994

Câteva grupuri răspândite în lume, în special la Chicago și în Australia, se revendică de la suprarealism.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie suprarealistă

Lucrări în colaborare

BRETON ANDRÉ și SOUPAULT PHILIPPE, *Les Champs magnétiques,* Au Sans Pareil, 1920; reeditare Gallimard, col. Poésie, 1976. Prima experiență a scriiturii automate, text fondator al suprarealismului. Cei doi scriptori ascultă deopotrivă vocea interioară suprarealistă și vocea exterioară a celuilalt scriptor.

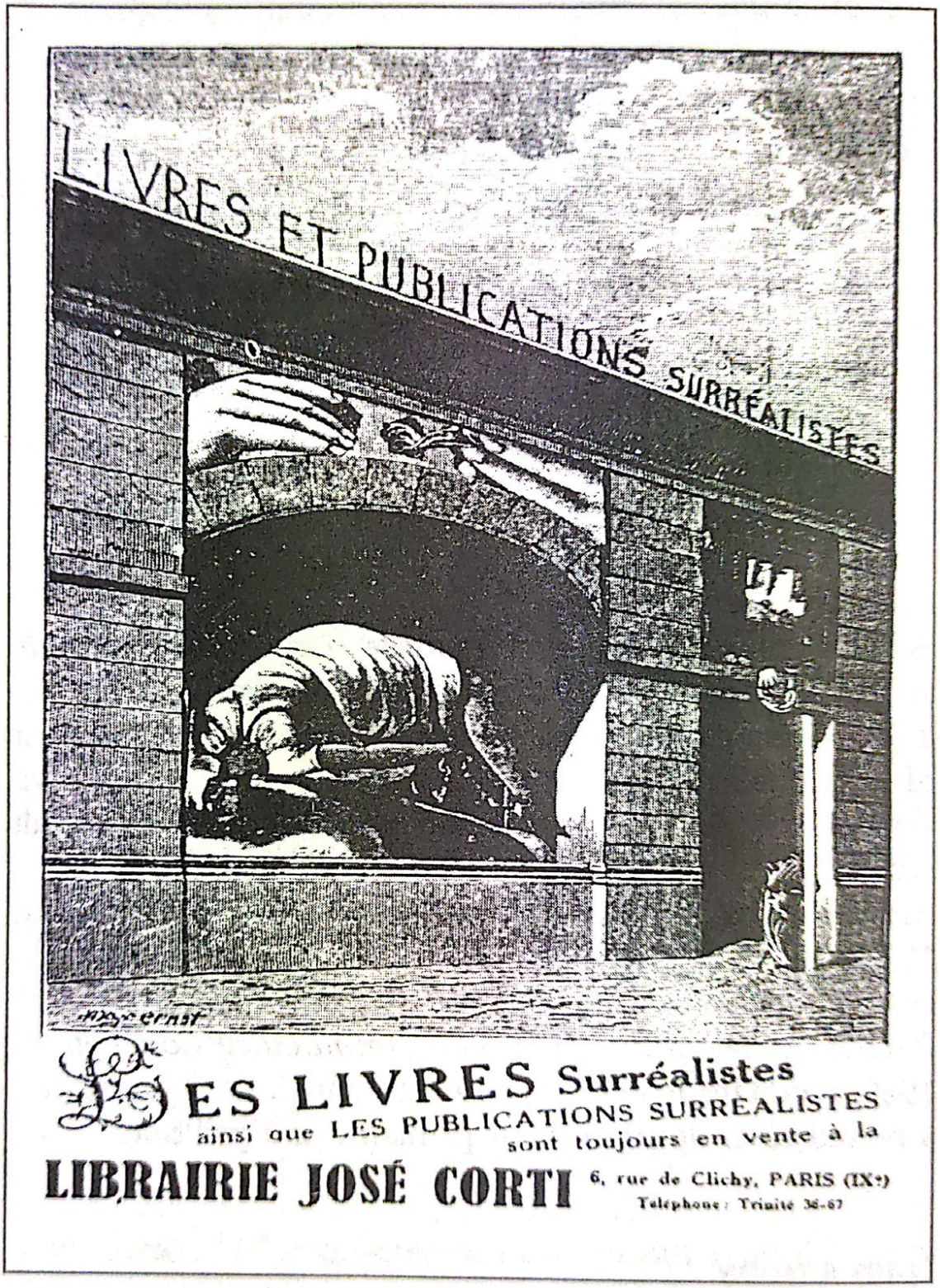
BRETON ANDRÉ, CHAR RENÉ și ÉLUARD PAUL, *Ralentir travaux,* 1930; reeditare José Corti, 1989. Culegere de treizeci de poeme automate.

BRETON ANDRÉ și ÉLUARD PAUL, *L'Immaculée Conception,* 1930; reeditare José Corti, 1991. Tentativă de a simula, de a recrea cinci tipuri de delir psihiatric sau psihotic.

LOUIS ARAGON

Feu de joie, colecția *Littérature,* Au Sans Pareil, 1919.
Anicet ou le Panorama, NRF, 1921.
Les Aventures de Télémaque, NRF, 1922.
Le Libertinage, NRF, 1924.
Une vague de rêves, Hors Commerce, toamna lui 1924.

Scanned with OKEN Scanner



Max Ernst, coperta catalogului librăriei José Corti, 1931.
© SPADEM, 1994: Max Ernst.

Scanned with OKEN Scanner

Le Mouvement perpétuel, poeme 1921-1924, Gallimard, 1926.
Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926.
Traité du style, Gallimard, 1928.
Persécuté persécuteur, Éditions Surréalistes, 1931.
Le Défense de l'infini (fragmente, cuprinzând *Le Con d'Irène)* urmat de *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, prezentare de Édouard Ruiz, Gallimard, 1986.
Projet d'histoire littéraire contemporaine (1923), ediție stabilită de Marc Dachy, Digraphe, 1994.
Lettres à Denise, prezentate de Pierre Daix, Maurice Nadeau, 1994.

André Breton

Mont de Piété (1913-1919), colecția *Littérature*, Au Sans Pareil, 1919.
Clair de terre, colecția *Littérature*, 1923.
Les Pas perdus, NRF, Les Documents bleus, 1924.
Manifeste du surréalisme. Poisson soluble, Éd. du Sagittaire, chez Simon Kra, 1924.
Légitime défense, Éditions Surréalistes, 1926.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, 1928.
Nadja, NRF, 1928.
Second Manifeste du surréalisme, Kra, 1930.
Misère de la poésie, „L'Affaire Aragon" devant l'opinion publique, Éditions Surréalistes, 1932.
Le Revolver à cheveux blancs, Éditions des Cahiers libres, 1932.
Les Vases communicants, Éditions des Cahiers libres, 1932.
Qu'est-ce que le surréalisme?, Bruxelles, René Henriquez, 1934.
Point du jour, Gallimard, 1934.
L'Amour fou, Gallimard, 1937.
Anthologie de l'Humour noir, Éditions du Sagittaire, 1940.
Arcane 17, New York, Brentano's, 1944.
Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud, Gallimard 1952.
La Clé des champs, Sagittaire, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

Oeuvres complètes, sub direcția Margueritei Bonnet, Bibliothèque de la Plèiade, Gallimard, t. I, 1988; t. 2, 1992.

René Char

Arsenal, Nîmes, Méridiens, 1929.
Le Tombeau des Secrets, Nîmes, 1930.
Artine, Éditions Surréalistes, 1930.
L'Action de la Justice est éteinte, Éditions Surréalistes, 1931.
Le Marteau sans maître, Éditions Surréalistes, 1934.
Oeuvres complètes, cu o introducere de Jean Roudaut, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983.

René Crevel

Mon corps et moi, Simon Kra, 1925.
La Mort difficile, Simon Kra, 1926.
Babylone, Simon Kra, 1927.
L'Esprit contre la raison, Marseille, Cahiers du Sud, 1927.
Êtes-vous fous?, NRF, 1929.
Dali ou l'anti-obscurantisme, Éditions Surréalistes, 1932.
Les Pieds dans le plat, Éditions du Sagittaire, 1933.
Le Roman cassé et *Derniers écrits,* Jean-Jacques Pauvert, 1989.

Salvador Dali

La Femme visible, Éditions Surréalistes, 1930.
L'Amour et la mémoire, Éditions Surréalistes, 1931.
Babaouo, Éditions des Cahiers libres, 1932.
La Conquête de l'irrationnel, Éditions Surréalistes, 1935.
Métamorphose de Narcisse, Éditions Surréalistes, 1937.
La Vie secrète de Salvador Dali, La Table Ronde, 1952; reeditare Gallimard, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
Oui, Denoël-Gonthier, 1971 (reluare a mai multor texte din anii '30).

Robert Desnos

Deuil pour deuil, Kra, 1924.
La Liberté ou l'Amour!, Kra, 1927.
Corps et biens, NRF, 1930.
Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930, ediție stabilită de Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978.

Paul Éluard

Mourir de ne pas mourir, NRF, 1924.
Capitale de la douleur, NRF, 1926.
Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine, Marseille, Cahiers du Sud, 1926.
Défense de savoir, Éditions Surréalistes, 1928.
L'Amour la poèsie, NRF, 1929.
Comme deux gouttes d'eau, Éditions Surréalistes, 1933.
La Rose publique, Gallimard, 1934.
Oeuvres complètes, ediție stabilită de Marcelle Dumas și Lucien Scheller, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968.
Lettres à Gala, 1924-1948, ediție stabilită de Pierre Dreyfus, Gallimard, 1984.

Julien Gracq

Au château d'Argol, Librairie José Corti, 1938.
Un beau ténébreux, Librairie José Corti, 1945.
La Littérature à l'estomac, Librairie José Corti, 1950.
Le Rivage des Syrtes, Librairie José Corti, 1951.

Scanned with OKEN Scanner

Un balcon en forêt, Librairie José Corti, 1958.
La forme d'une ville, Librairie José Corti, 1985.
Oeuvres complètes, ediție stabilită de Bernhild Boie, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 1, 1989.

Michel Leiris

L'Afrique fantôme, Gallimard, 1934; reeditare 1951.
L'Âge d'homme, Gallimard, 1939.
Aurora, Gallimard, 1946.
Biffures, Gallimard, 1948.
Fourbis, Gallimard, 1955.
Brisées, Mercure de France, 1966.
Journal 1922-1989, ediție stabilită, prezentată și adnotată de Jean Jamin, Gallimard, 1992.

Benjamin Péret

Le Passager du Transatlantique, colecția Dada, 1921.
Immortelle maladie, colecția *Littérature,* 1924.
Il était une boulangère, Kra, 1925.
Dormir dormir dans les pierres, Éditions Surréalistes, 1927.
Le Grand Jeu, Librairie Gallimard, 1928 (reeditare Poésie-Gallimard, 1969).
De Derrière les fagots, Éditions Surréalistes, 1934.
Je ne mange pas de ce pain-là, Éditions Surréalistes, 1936.
Je sublime, Éditions Surréalistes, 1936.
La Parole est à Péret, USA, Éditions Surréalistes, 1943.
Le Déshonneur des poètes, Mexico, 1945.

Philippe Soupault

Aquarium, 1917.
Rose des vents, Au Sans Pareil, 1919.
Westwego, Librairie Six, 1922.

Scanned with OKEN Scanner

Le Bon Apôtre, Simon Kra, 1923.
Voyage d'Horace Pirouelle, Simon Kra, 1925.
Georgia, Les Cahiers libres, 1926.
Le Nègre, Simon Kra, 1927.
Mémoires de l'oubli, I și II, Lachenal & Ritter, 1981 și 1986.

Listă selectivă de cărți suprarealiste

• Breton André, *Manifeste du surréalisme*, 1924. Acest Manifest, care a contribuit la lansarea mișcării suprarealiste, se întemeiază pe imaginație, pe vis („Omul, acest visător definitiv") și pe scriitura automată.

• Aragon Louis, *Une vague de rêves*, 1924; reeditare Seghers, 1990. O completare utilă a celui precedent, manifest suprarealist mai puțin teoretic și mai mult liric.

• Breton André, *Second Manifeste du surréalisme*, 1930. În plan teoretic suprarealismul are ca sarcină depășirea antinomiilor rațiunii; pe planul practic și moral, grupul suprarealist se scindează în două: Breton se dezlănțuie împotriva a zece prieteni de odinioară.
(Patru manifeste ale lui Breton au fost reunite în *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio, 1985).

• Breton André, *Nadja*, 1928; reeditare Gallimard, Folio, 1987. Autorul relatează o întâlnire tulburătoare plasată sub semnul hazardului obiectiv; zeci de fotografii alcătuiesc decorul și permit vizionarea evenimentelor și duratelor.

Scanned with OKEN Scanner

• ARAGON LOUIS, *Anicet ou le Panorama*, 1921; reeditare Gallimard, Folio, 1983. Acest roman descrie un cerc de aventurieri, artiști și poeți îndrăgostiți de Mirabelle, care întrupează Poezia și Frumusețea Moderne. Anticipează *Le Paysan de Paris*, 1926; reeditare Gallimard, Folio, 1987. Poetul bântuie prin Passage de l'Opéra, suprarealistul cutreieră prin oraș: miraculosul apare la colțul străzii. Autorul are grijă să reproducă firme și inscripții.

• BRETON ANDRÉ, *Poisson soluble*, 1924; reeditare Gallimard, Pléiade, *Oeuvres complètes*, t. 1, 1988. Frumoase pagini de scriere automată în care oficiază un singur scriptor, autorul.

• DESNOS ROBERT, *La Liberté ou l'Amour!*, 1927; reeditare Gallimard, col. L'Imaginaire, 1990. Sunt reunite aici delirul și dorința; aventurile nemaipomenite ale corsarului Sanglot și ale Louisei Lame, alături de cele trăite de Jeanne d'Arc-en-ciel și Bébé Cadum.

• DESNOS ROBERT, *Corps et biens*, 1930; reeditare Gallimard, col. „Poésie", 1968. Ușurință și virtuozitate în această culegere poetică și în special în cele 150 de jocuri de cuvinte ale lui Rrose Sélavy.

• PÉRET BENJAMIN, *Je ne mange pas de ce pain-là*, 1936; reeditare É. Losfeld, *Oeuvres complètes*, t. 1, 1969; poeme furioase și injurioase atacându-i pe dl. Thiers, turul ciclist al Franței, pe Ludovic al XVI-lea, pe papa, pe Gide, pe Jeanne d'Arc, pe maica Cognacq etc. Poezie de circumstanță sau nu? Aceasta este întrebarea.

• PÉRET BENJAMIN, *Il était une boulangère*, 1925; reeditare É. Losfeld, *Oeuvres complètes*, t. 3, 1979. Această povestire, ca toate celelalte povestiri ale lui Benjamin Péret, se întemeiază pe o cascadă de asociații și pe un umor inimitabil.

Scanned with OKEN Scanner

• PÉRET BENJAMIN, *Je sublime,* 1936; reeditare É. Losfeld, *Oeuvres complètes,* t. 2, 1971. Dragostea și poezia în stare pură.

• CHAR RENÉ, *Le Marteau sans maître,* 1934; reeditare José Corti, 1992. O dovadă că fiecare poet suprarealist își are limbajul *său* și imaginile *sale.*

• CREVEL RENÉ, *Mon corps et moi,* 1925; reeditare Pauvert, 1979. Povestire existențialistă în care apare această mărturisire: „obsesia sinuciderii, fără îndoială, îmi va rămâne cea mai bună și cea mai inutilă garanție împotriva sinuciderii".

• LEIRIS MICHEL, *L'Âge d'homme,* 1939; reeditare în „Livre de poche", 1966. Primul eseu autobiografic care va fi urmat de cele patru volume din *La Règle du jeu* (reeditare Gallimard, col. L'Imaginaire, 1991-1992).

• SOUPAULT PHILIPPE, *Georgia,* 1926; reeditare Lachenal & Ritter, 1984. Aragon, care nu era prea blând cu Soupault, a asemuit această culegere de poeme cu „semnele prevestitoare ale furtunii".

• GRACQ JULIEN, *Au château d'Argol,* 1938; reeditare José Corti, 1993. Această primă carte a lui Gracq se plasează în linia romanului negru, atât de apreciat de suprarealiști.

• CÉSAIRE AIMÉ, *Cahier d'un retour au pays natal,* 1939; reeditare Présence africaine, 1971. „Cuvântul lui Aimé Césaire, frumos ca oxigenul dintâi" (André Breton).

• VACHÉ JACQUES, *Lettres de guerre,* 1919. Umorul negru al unui dandy al tranșeelor (a se vedea ediția noastră *Soixante-dix-neuf lettres de guerre,* Jean-Michel Place, 1989).

Scanned with OKEN Scanner

Arhive, manifeste, antologii

Archives du surréalisme, Gallimard, 4 volume apărute:

1. *Bureau de recherches surréalistes,* octombrie 1924 – aprilie 1925, prezentat de Paule Thévenin, 1988.
2. *Vers l'action politique,* iulie 1925 – aprilie 1926, prezentat de Marguerite Bonnet, 1988.
3. *Adhérer au Parti Communiste?,* septembrie-decembrie 1926, prezentat de Marguerite Bonnet, 1992.
4. *Recherches sur la sexualité,* ianuarie 1928 – august 1932, prezentat de José Pierre, 1990.

Pierre José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives,* t. 1 (1922-1939), t. 2 (1940-1969), Eric Losfeld, 1980 și 1982.

Bussy Christian, *Anthologie du surréalisme en Belgique,* Gallimard, 1972.

Kràl Petr, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie,* Gallimard, 1983.

Bibliografie critică și istorică

Alquié Ferdinand, *Philosophie du surréalisme,* Flammarion, 1955. Sinteze clare cu privire la proiectul suprarealist, interpretarea semnelor și imaginație.

Audoin Philippe, *Les Surréalistes,* Le Seuil, 1973. Lucrare solidă și nuanțată. De citit dintru început, îl poate ajuta și seduce pe debutant.

Bédouin Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme,* 1939-1959, Denoël, 1961. De consultat pentru informații precise. Reia istoricul suprarealismului de unde-l lăsase Maurice Nadeau.

Scanned with OKEN Scanner

BENAYOUN ROBERT, *Érotique du surréalisme,* Jean-Jacques Pauvert, 1965, apoi 1978. Textul și ilustrațiile sunt la înălțimea acestei dimensiuni fundamentale a suprarealismului.

BONNET MARGUERITE, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste,* Librairie José Corti, 1975. Autorul, care urmează pas cu pas demersul lui Breton până în 1924, propune un număr de analize excelente. Această teză foarte bogată presupune un cititor avizat sau atent.

Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, sub direcția lui Adam Biro și René Passeron, PUF, 1982. Util instrument de lucru, cuprinzând multe informații despre autori, cărți, concepte, grupuri, reviste etc.

DUITS CHARLES, *André Breton a-t-il dit passe,* Denoël, 1969; Maurice Nadeau, 1991. Mărturie încântătoare și emoționantă despre viața grupului suprarealist la New York.

MOREL JEAN-PIERRE, *Le Roman insupportable, L'Internationale littéraire et la France (1920-1932),* Gallimard, 1985. Subtitlul este mai grăitor decât titlul; această lucrare remarcabilă studiază relațiile dintre mediile literare revoluționare și Moscova; două sau trei capitole privesc în mod special mișcarea suprarealistă.

NADEAU MAURICE, *Histoire du surréalisme,* Le Seuil, 1945; Points-Seuil, 1970. Această lucrare legendară a inițiat în suprarealism două sau trei generații; singurul concurent: *Entretiens* ale lui Breton. Poate fi și acum citită, în ciuda câtorva inexactități.

RISPAIL JEAN-LUC, *Les Surréalistes, une génération entre le rêve et l'action,* Gallimard, col. Découvertes, 1991. Ilustrația domină textul, greu de urmărit în această splendidă învălmășeală; merită să fie răsfoită.

SEBBAG GEORGES, *L'Imprononçable Jour de sa mort, Jacques Vaché janvier 1919,* Jean-Michel Place, 1989. Identificând

Scanned with OKEN Scanner

decupajele scrisorii-colaj trimise de Breton lui Vaché, la 13 ianuarie 1919, autorul pune în lumină procesul de creație suprarealist.

THIRION ANDRÉ, *Révolutionnaires sans Révolution,* Robert Laffont, 1972. Lucrare puțin cam lungă, însă o mărturie importantă despre viața grupului și pozițiile sale politice.

A se citi pentru completare:

- ALEXANDRIAN SARANE, *Le Surréalisme et le rêve,* Gallimard, 1974.
- ALQUIÉ FERDINAND (sub direcția lui), *Entretiens sur le surréalisme* (decada Cerisy, iulie 1966), Paris-La Haye, Mouton, 1968.
- BÉHAR HENRI, *André Breton, le grand indésirable,* Calmann-Lévy, 1990.
- BOUNOURE VINCENT, *La Civilisation surréaliste,* Payot, 1976.
- FAURÉ MICHEL, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation,* La Table Ronde, 1982.
- GAUTHIER XAVIÈRE, *Surréalisme et sexualité,* Gallimard, 1971.
- JEAN MARCEL, *Histoire de la peinture surréaliste,* în colaborare cu Arpad Mezei, Le Seuil, 1959; ediție nouă, 1967.
- MASSON ANDRÉ, *Les Années surréalistes,* corespondență 1916-1942, ediție stabilită de Françoise Levaillant, La Manufacture, 1990.
- MONNEROT JULES, *La Poésie moderne et le Sacré,* Gallimard, 1945.

Scanned with OKEN Scanner

• NADEAU MAURICE, *Documents surréalistes,* Seuil, 1948; ediție nouă, 1964.

• NAVILLE PIERRE, *Le Temps du surréel,* Galilée, 1977.

• *Obliques* (revistă), „La Femme surréaliste", 1977.

• *Opus International* (revistă), „André Breton et le surréalisme international", 1991.

• PASTOUREAU HENRI, *Ma Vie surréaliste,* Maurice Nadeau, 1992.

• RAYMOND MARCEL, *De Baudelaire au surréalisme,* Corrêa, 1933; ediție nouă José Corti, 1940.

• SEBBAG GEORGES, *L'Imprononçable Jour de ma naissance, 17ndré 13reton,* Jean-Michel Place, 1989.

• SEBBAG GEORGES, *Les Éditions Surréalistes,* Imec, 1993.

• *Catalogue Nantes et le surréalisme,* Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

COLECȚIA SYRACUZA

Colecţia SYRACUZA se adresează în primul rând elevilor şi studenţilor, dar nu numai lor.

Colecţia propune lucrări de analiză şi sinteză, de iniţiere, metodologie şi referinţă tuturor celor interesaţi să-şi aprofundeze perspectivele cunoaşterii.

Asociere liberă de individualităţi puternice, mişcarea din care au făcut parte Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton sau Salvador Dali simbolizează revolta spiritului şi desăvârşirea modernităţii.

Lucrarea îşi propune o reevaluare a suprarealismului (definit de Breton astfel: „Automatism psihic pur prin care se urmăreşte exprimarea, fie verbal, fie în scris, fie în orice alt fel, a funcţionării reale a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale"), pornind de la o analiză riguroasă a scriiturii automate şi de la un inventar al practicilor colective.

ISBN 973-23-0625-4

Scanned with OKEN Scanner